



BACHELORARBEIT

Herr
Daryl Eduard Aiple

**Wim Wenders Umdeutung
klassischer Hollywoodgenres
am Beispiel *Paris, Texas***

2017

BACHELORARBEIT

Wim Wenders Umdeutung klassischer Hollywoodgenres am Beispiel *Paris, Texas*

Autor:
Herr Daryl Eduard Aiple

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF13wR3-B

Erstprüfer:
Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Herr Christian Maintz, M. A.

Einreichung:
Hamburg, 06.06.2017

BACHELOR THESIS

Wim Wenders' reinterpretation of classical Hollywood genres using the example of *Paris, Texas*

author:

Mr. Daryl Eduard Aiple

course of studies:

Film and Television

seminar group:

FF13wR3-B

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Mr. Christian Maintz, M. A.

submission:

Hamburg, 06.06.2017

Bibliografische Angaben

Aiple, Daryl Eduard:

Wim Wenders Umdeutung klassischer Hollywoodgenres am Beispiel *Paris, Texas*

Wim Wenders' reinterpretation of classical Hollywood genres using the example of *Paris, Texas*

52 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert Wim Wenders Umdeutung klassischer Hollywoodgenres am Beispiel seines 1984 erschienenen Films *Paris, Texas*. Dieser Film vereint neben der typischen Handschrift des Autorenfilmers Wenders auch noch Elemente des Road Movie, des Western und des Melodrams. Diese Arbeit soll die Verzahnung der Handschrift Wenders mit Genrekonventionen ergründen. Außerdem wird diese Verzahnung auf Merkmale des postmodernen Films untersucht.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
1 Einleitung.....	1
2 Filmstilistische Begriffe	5
2.1 Western	6
2.2 Road Movie.....	13
2.2.1 Exkurs: Der Reisefilm.....	18
2.3 Melodram.....	18
2.4 Autorenfilm.....	20
2.5 Postmoderner Film.....	23
2.6 Theorie des „Euro-American Cinema“	25
3 Wim Wenders	28
3.1 Junger Deutscher Film	29
3.2 Wim Wenders Faszination für Amerika	31
3.3 Wenders Durchbruch und weitere Filmografie.....	32
3.3.1 Der amerikanische Traum	34
3.4 Stilmittel von Wenders Autorenschaft.....	35
4 Analyse des Films <i>Paris, Texas</i>	37
4.1 Darstellung des amerikanischen Traums	43
4.2 <i>Paris, Texas</i> als „Euro-American art film“	44
5 Umdeutung der klassischen Hollywoodgenres in <i>Paris, Texas</i>.....	46
5.1 Western	46
5.2 Road Movie.....	49
5.3 Melodram.....	50
5.4 Ist <i>Paris, Texas</i> ein postmoderner Film?	50
6 Schlussbetrachtungen.....	52
Literaturverzeichnis	II
Eigenständigkeitserklärung	V

1 Einleitung

„[Mir wurde bewusst,] dass ich kein amerikanischer Regisseur bin. [...] Obwohl ich die Art und Weise, in der der amerikanische Film die Dinge zeigt, bewundere, konnte ich diesem Beispiel nicht folgen, weil ich eine andere Grammatik im Kopf habe.“¹

Schon bei den Dreharbeiten zu seinem Spielfilmdebüt *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1972) war Wim Wenders bewusst, dass er nie einen klassischen amerikanischen Genrefilm drehen wird, trotzdem sind diese Einflüsse in seinem gesamten Werk unverkennbar.

Wenders gehört zur Bewegung des „Jungen Deutschen Films“², zu der auch Regisseure wie Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog und Volker Schlöndorff gehören. Diese Bewegung hatte die Absicht, sich von den reinen Unterhaltungsfilmen des Nachkriegsdeutschlands abzugrenzen. Durch die Diktatur und den zweiten Weltkrieg befand sich ein „Loch“ in der Kulturlandschaft Deutschlands. Es wurden nur noch Heimat- und Schlagerfilme nach dem gleichen Schema produziert. Gleichzeitig werden die vormals verbotenen Produktionen der Besatzungsmächte in den Kinos gespielt.³ Durch diesen Wettbewerbsvorteil und durch den Einfluss als Besatzungsmacht konnte das US-amerikanische Unterhaltungskino in Deutschland einen immer größeren Markt für sich gewinnen.

Die Jungfilmer kritisierten hauptsächlich heimische Filmproduktionen und bemängelten die fehlende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Deutschlands.⁴ Mit ihren Filmen übten sie Kritik an ihrer Elterngeneration. Erst über internationale Erfolge wurden die Filme endlich Deutschland angenommen und ernst genommen. Heutzutage ist der „Junge Deutsche Film“ in der filmhistorischen Literatur neben der französischen „Nouvelle Vague“ und dem italienischen Neorealismus als eine Phase des europäischen Autorenkinos bekannt.⁵

Neben dem Anspruch als Kritik an der Elterngeneration, zogen Wenders Filme einen Großteil ihrer Inspiration aus klassischen amerikanischen Genrefilmen. Wenders drehte

¹ Töteberg, Michael: Back to the US of A. Das Bild Amerikas in den neuen Filmen von Wim Wenders, in: Behrens, Volker (Hrsg.): *Man Of Plenty*. Wim Wenders, Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 23-37: S. 24

² Analog auch als „Neuer Deutscher Film“ bezeichnet

³ vgl. Bringezu, Marek: Filmverlag der Autoren. Edition, Kinowelt Home Entertainment, Leipzig 2009, S. 10

⁴ vgl. Bringezu 2009: S. 10

⁵ vgl. Bringezu 2009: S. 7

Road Movies in Deutschland (z.B. *Alice in den Städten* oder *Im Lauf der Zeit*).⁶ Oft sind seine Protagonisten einsame Wanderer, inspiriert von den Western der Fünfziger Jahre (z.B. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* oder *Paris, Texas*).

Für diese Arbeit wurde Wim Wenders Film *Paris, Texas* aus dem Jahr 1984 ausgewählt, da dieser Film repräsentativ für Wenders gesamtes Werk seine Handschrift als Filmmacher erkennen und analysieren lässt. Viele seiner Stilmittel wurden in den Film eingearbeitet und lassen somit in einigen Aspekten der Analyse Rückschlüsse auf sein Gesamtwerk zu (z.B. Heldenfiguren oder Genreversatzstücke).

Der Schwerpunkt der Analyse wird daraufgelegt, wie Wenders Merkmale und Themen klassischer Hollywoodgenres aufgreift und in seinen Filmen mit eigener Handschrift verarbeitet. Um *Paris, Texas* umfassend nach Themenvorgabe analysieren zu können, gilt es erst einmal die filmstilistischen Begriffe zu definieren, um sie später in der Analyse eindeutig anwenden zu können: Da der Film Elemente des Westerns, des Road Movies und des Melodrams aufweist, werden genau diese Genres definiert. Um Wim Wenders Autorenschaft und seine damit verbundene Handschrift abgrenzen und darstellen zu können, wird der Begriff Autorenfilm definiert. Neben den Eigenschaften der unterschiedlichen Genres, weist *Paris, Texas* Zitate auf einige Filme der dargestellten Genres auf, besonders auf *The Searchers* von John Ford aus dem Jahr 1956. Deswegen wird auch auf den postmodernen Film eingegangen. Hat Wenders mit *Paris, Texas* einen postmodernen Film gedreht?

Der Autor Peter Lev stellt für *Paris, Texas* und andere Filme, die als europäische Produktion mit amerikanischen Schauspielern auf amerikanischem Boden gedreht werden, den Begriff des „Euro-American Cinema“ auf. Diese Definition wird auch in der Arbeit vorgestellt, da sich durch diese Definition vielleicht neue Erkenntnisse über die filmhistorische Einordnung von *Paris, Texas* gewinnen lassen.

Danach wird die Person Wim Wenders betrachtet. Er selbst und sein Werk kann nicht losgelöst von der Ära des „Jungen Deutschen Films“ analysiert werden. Als Filmmacher hat er diese Bewegung aktiv mitgestaltet. Eine andere Seite von Wenders ist seine Amerika-Faszination, die einen großen Raum in seinem Werk einnimmt. Die wird danach dargestellt. Mit einer Auflistung und Erläuterung der typischen Stilmittel seiner Autorenschaft wird das Kapitel „Wim Wenders“ abgeschlossen.

⁶ vgl. Töteberg 2005: S. 24

Der vierte Teil der Arbeit beschäftigt sich schließlich direkt mit dem Film *Paris, Texas*. Nach einer Analyse der Figuren und der Handlung, damit der Film besser in einen Kontext eingeordnet werden kann, wird auf die Darstellung des amerikanischen Traums im Film eingegangen. Je nachdem, wie Wenders diesen darstellt, ob positiv oder negativ, können darauf Rückschlüsse gezogen werden, in wie fern er in seiner Umdeutung der Hollywoodgenres wertend vorgeht: Glaubt Wenders an den amerikanischen Traum?

Im fünften Teil werden all diese Darstellungen und Analysen zusammengeführt, um festzustellen, wie die Umdeutung der klassischen Hollywoodgenres stattfindet. Dabei wird nach Genres getrennt vorgegangen. Anhand dieser Erarbeitung, kann festgelegt werden, ob es sich bei *Paris, Texas* um einen postmodernen Film handelt.

Diese Arbeit wird mit der Absicht verfasst, die Verzahnung von Wenders Handschrift mit den klassischen Hollywoodgenres Western, Road Movie und Melodrama herausarbeiten zu können. Lassen sich dadurch allgemeingültige Aussagen über sein Werk treffen? Was macht einen „Wendersfilm“ aus? Außerdem liegt der Verdacht nahe, dass Wenders ein postmoderner Filmemacher ist, da er nicht nur Versatzstücke von Genres der Filmgeschichte in seinen Filmen verarbeitet, sondern auch andere Filme in seinen Werken zitiert. *Paris, Texas* enthält viele Anspielungen und Elemente aus *The Searchers*. Können ihm intertextuelle Bezüge nachgewiesen werden?

Ein Zusammenhang zwischen dem „Jungen Deutschen Film“ und der Postmoderne und dem postmodernen Film wurde in der dem Verfasser bekannten Literatur noch nicht schwerpunktmäßig untersucht. Diese Arbeit kann also den vereinzelt verfügbaren Stand der Forschung gesammelt darstellen und auswerten und schon einmal einen ersten Anhaltspunkt des postmodernen Schaffens von Wim Wenders liefern, wenn er ein postmoderner Filmemacher per Definition ist.

Paris, Texas wurde als Betrachtungsgegenstand ausgewählt, da seine Bezüge und Inspirationen besonders klar offen liegen: Durch den Drehort USA lässt sich die Nähe zu den klassischen Genres des Road Movie und des Western besonders klar herausarbeiten. Laut Stefan Kolditz kommentierter Filmografie, bezeichnete Wenders *Paris, Texas* als seinen zweiten Film. Alle anderen Filme davor bezeichnete er als seinen ersten Film. Dieser Film sollte ein Neuanfang und gleichzeitig ein Rückschritt sein: Die Bildgewalt

steht eindeutig im Vordergrund, jedoch wird der Erzählung der Geschichte genug Freiraum eingeräumt. Ein Novum soll der erstmals thematisierte dramatische Konflikt zwischen Mann und Frau sein.⁷

Bei den Filmfestspielen in Cannes 1984 gewann *Paris, Texas* die goldene Palme, den Hauptpreis des Festivals. Die internationale Kritik reagierte teils überschwänglich auf den Film, so bezeichnete Peter Buchka in seiner Filmkritik in der Süddeutschen Zeitung Wim Wenders als den „derzeit beste[n] Regisseur der Welt“.⁸ Für Wenders wurde der Film auch ein erster großer internationaler kommerzieller Erfolg: In Frankreich startete der Film mit 150 Kopien und erreichte dort über eine Millionen Zuschauer.

Diese Arbeit konzentriert sich vorrangig auf *Paris, Texas* und die Einordnung dieses Films in das Werk Wenders. Zum besseren Verständnis wird die Filmepoche des „Jungen Deutschen Films“ angeschnitten, jedoch aus Platzgründen nicht in einen größeren Zusammenhang zu Wenders Werk gesetzt. Außerdem wenig beachtet wird das Werk Wenders nach *Der Himmel über Berlin* aus dem Jahr 1987, da die Forschungsliteratur, weniger Studien zu den aktuellen Filmen von Wenders hat.

⁷ Kolditz, Stefan: Kommentierte Filmografie, in: Grafe, Frieda u.a. (Hrsg.): Wim Wenders. Reihe Film 44, Carl Hanser Verlag, München 1992, S. 103-314: S. 255

⁸ Künzel, Uwe: Wim Wenders. Ein Filmbuch, 3. erweiterte Auflage, Dreisam-Verlag, Freiburg i. Br. 1989: S. 26

2 Filmstilistische Begriffe

Dieses Kapitel dient dazu, Klarheit darüber zu schaffen, mit welchen filmstilistischen Begriffen in der Analyse gearbeitet wird. Klärungsbedarf gibt es vor allem in der Definition der Genres. Betrachtet werden nur die Filmgenres, deren Elemente in *Paris, Texas* zu finden sind.

Aus diesen Gründen wurden die Genres Western, Road Movie und Melodram ausgewählt: Der Drehort der Anfangsszene ist der Big Bend National Park, ein typischer und markanter Drehort für Westernfilme. Der Protagonist, Travis, ist eines typischen Helden-typs des Westerns entsprungen, dem einsamen Wanderer.⁹ Es werden zwei Genredefinitionen des Westerns vorgestellt, um die Gemeinsamkeiten, die *Paris, Texas* mit einem Westernfilm hat herausarbeiten und filmhistorisch einordnen zu können. Außerdem kommen in *Paris, Texas* viele Anspielungen auf den Film *The Searchers* von John Ford vor. Diese Inspirationsquelle, die in Kapitel 5.1 abgehandelt wird, kann mit der nachfolgenden Definition des Westerngenres besser eingeordnet werden.

Im Laufe des Films durchqueren die Protagonisten einen großen Teil der USA mit dem Auto. Die Motorisierung, die Freiheit und die Landschaft spielen eine große Rolle, genau wie in den Genrevertretern des Road Movies.

Die Vorgeschichte des Protagonisten, die nach und nach aufgedeckt wird, lässt einen Einblick in eine gescheiterte Familiengeschichte zu: Sehnsüchte und das Scheitern von diesen Sehnsüchten bestimmen das Miteinander. Dieser Leidensweg lädt die Geschichte emotional auf. In dieser Erzählweise und in der Erzeugung von Emotionalität lassen sich viele Merkmale des Melodrams erkennen.

Da Wenders der Bewegung des „Jungen Deutschen Films“ angehört, dessen große Inspiration die französische „Nouvelle Vague“ war, muss deren Autorentheorie genauer betrachtet werden, die die deutschen Filmemacher größtenteils übernahmen. Der „Junge Deutsche Film“ demonstrierte gegen „Papas Kino“ oder auch „Opas Kino“, eine begriffliche Übernahme aus der „Nouvelle Vague“.¹⁰ Laut den Jungfilmern musste das kulturelle Loch, dass der Nationalsozialismus in Deutschland hinterlassen hatte, wieder geschlossen werden mit einer neuen Generation von Autorenfilmen. Ein essentieller

⁹ vgl. Grob, Norbert: Wenders. Edition Filme, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1991: S. 246

¹⁰ vgl. Bringezu 2009: S.14

Bestandteil sollte die Aufarbeitung der nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands sein.

Um beurteilen zu können, ob Wenders mit *Paris, Texas* ein postmodernes Werk geschaffen hat und bewusst mit Zitaten und Intertextualität umgeht, wird eine Definition des postmodernen Kinos erstellt. Die Blütezeit des postmodernen Kinos begann eigentlich erst ab Ende der achtziger Jahre, sodass *Paris, Texas* von der zeitlichen Einordnung her, eigentlich aus nicht in Frage kommt.

Das Kapitel wird geschlossen mit einer Betrachtung des „Euro-American Cinema“, einer Begriffsdefinition des Autors Peter Lev, der versucht, *Paris, Texas* und Filme mit einer ähnlichen Produktionsgeschichte in einer Gruppe zusammenzufassen. Alle diese Filme weisen eine spezielle Verbindung amerikanischer und europäischer Filmkunst auf.¹¹ Er nennt diese Filme „Euro-American art films“.

2.1 Western

Laut Bernd Kiefer und Norbert Grob im Reclam-Band „Filmgenres Western“ sind „Western [...] eher naive Filme [...] über Menschen an der Grenze zu Wildnis, in den USA“.¹² Zeitlich lässt sich die Epoche, in der sie spielen auf 1860 bis 1870 eingrenzen. Die klassischen Western behandeln drei Epochen, die in etwa der realen Geschichte Amerikas entsprechen: Als erste Epoche wird die Frontierbewegung gesehen, die Eroberung des Westens der USA, den damit einhergehenden Kampf und die Verdrängung der amerikanischen Ureinwohner. In der zweiten Epoche geht es um die Bevölkerung des freigewordenen Landes und dessen Zivilisation. Die dritte Epoche spiegelt den Konflikt zwischen Altem und Neuem wieder: Alte Siedler gegen neue Siedler, Zivilisierte gegen Outlaws, Viehzüchter gegen Farmer.¹³

Der Western entwickelte einen bestimmten Heldentyp, den „Westerner“. Er reitet bewaffnet durch die unberührte und gefährliche Natur. Auf der Suche nach Abenteuern und Gelegenheiten ist er losgezogen, um sich zu bewähren. Erst unter Mitmenschen gerät er in Konflikt und wird zum Handeln gezwungen. Mit den Handlungen definiert sich aber der Held, erhält eine Identität und das Publikum erfährt etwas über seinen Wesenszu-

¹¹ vgl. Lev, Peter: The Euro-American Cinema, University of Texas Press, Austin (USA) 1993: S. XII

¹² Kiefer, Bernd / Grob, Norbert (Hrsg.): Filmgenres Western, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2003: S. 12

¹³ Kiefer / Grob 2003: S. 12

stand. Er setzt sich „bösen“ Mächten, wie Gier, Intrigen oder Gewalt, entgegen. Die erzwungenen Handlungen geschehen meistens an Wendepunkten im Leben des Helden, die wegen der Zwänge scheitern. Diese gescheiterten Wendepunkte können die Suche nach neuen Fährten, das Erreichen einer fremden Stadt, das Bemühen um eine friedfertige Ordnung, Rache, der Versuch eines ruhigen Lebens oder die berufliche und räumliche Veränderung sein.¹⁴ Von Beruf ist der „Westerner“ Trapper oder Jäger, einsamer Waldläufer oder Scout, Sheriff oder Marshal oder auch Kopfgeldjäger. Der „Westerner“ strebt keine Machtposition an, er will nur „seine Persönlichkeit zu Geltung bringen“.¹⁵

Als sogenannter „Loner“, einer der häufigsten Ausprägung des „Westerner“, zieht der Held einsam herum. Meistens als Mann ohne Frau besitzt der „Loner“ noch folgende Eigenschaften: Introvertiertheit, Wortkargheit, physische Agilität und Gewandtheit, Klugheit und eine geringe Fähigkeit der Reflektion.¹⁶

Der typische Western, auch naiver Western genannt, basiert nicht direkt auf der amerikanischen Geschichte, sondern durchläuft noch den Zwischenschritt des Mythologisierung. Dieser Mythos ist zweigeteilt: Der Erste kennt nur den einfachen Kampf zwischen Gut und Böse und bezeichnet diesen als „regeneration through violence“.¹⁷ Der Zweite beschäftigt sich mit der Frontierbewegung, also der Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis, die während der Eroberung des amerikanischen Kontinents immer weiter nach Westen verschoben wurde. Über die Mythen, die erst mündlich überliefert wurden und dann schriftlich festgehalten wurden, versuchte man die Geschichte der USA zu verstehen und auf eine amerikanische Kultur hin zu deuten. Dann wurden sie als ideologische Bestandteile in den Western aufgenommen.

Der Westernregisseur John Ford ist einer der Filmemacher, die in ihren Western direkt auf die Beziehung zwischen der tatsächlichen Geschichte und der Mythenbildung eingingen. Laut Kiefer und Grob zeige Ford sogar die direkte Entstehung der Mythen.¹⁸ Er verwebte historische Fakten und erzählende Fakten, stellte damit „den Widerspruch zwischen Wunsch und Notwendigem“¹⁹ dar.

¹⁴ vgl. Kiefer / Grob 2003: S. 13

¹⁵ Kiefer / Grob 2003: S. 18

¹⁶ vgl. Kiefer / Grob 2003: S. 18

¹⁷ Kiefer / Grob 2003: S. 15

¹⁸ Kiefer / Grob 2003: S. 16

¹⁹ Kiefer / Grob 2003: S. 16

Auch die konservativen Regisseure hatten in ihren Western bereits 1940 eine große Fallhöhe für ihre Helden aufgestellt. Immer wieder endete die Geschichte für ihn so, wie sie begonnen hatte, als einsamer Wanderer. Die Aufgaben, die der Held zu erledigen hatte, erforderten große Opfer. Nicht selten dominierten Themen, wie Brüchigkeit, Melancholie und Zynismus.²⁰

Trotzdem folgten die „Loner“ dem amerikanischen Traum als Suchende, Jagende oder Gejagte. Sie behielten aber immer ihre Würde und erwehrten sich ihrer Feinde. War der „Loner“ ein Gesetzloser wurde auch oft das Motiv der stetigen Ausbreitung, der auf Gesetzen basierenden Zivilisation erzählt, vor denen der Held sich zurückziehen oder auch flüchten musste.

Ganzheitlich betrachtet unterteilen Kiefer und Grob das Genre in neun zentrale Erzählungen:²¹

Erzählte der Film von der „Entdeckung neuer Grenzen“, dann geht es darum, dass Menschen losziehen, um in der Unbekannte eine neue Heimat oder Reichtum zu finden oder sie erschließen mit zivilisatorischen Mitteln, wie Kommunikationstechnik oder der Eisenbahn unbekannte Territorien.

Andere Westernfilme erzählen vom „Krieg gegen die Indianer“. Erzählungen, wie sich die moderne Zivilisation gegen die amerikanischen Ureinwohner durchsetzt. Siedlungsgebiete und Ackerland werden mit Gewalt genommen und auch verteidigt.

Im „Prozess der Zivilisierung“ gibt es schon erste Formen geordneten Lebens, aber diese waren noch provisorisch und brüchig. Gerichte und das Gesetz sind noch nicht in jeden Ort vorgedrungen. Moral und Recht stehen der Lynchjustiz gegenüber. Konflikte werden aber in der Regel friedlicher gelöst, als in den vorigen Formen der Erzählungen.

Die vierte Erzählform handelt von „Strafverfolgung und Rache“. Gesetzlose oder Indianer überfallen oder ermorden Menschen in den zivilisierten Städten oder Siedlungen. Der Held ist entweder auf Rache aus, da er direkt betroffen ist oder er wird als Gesetzhüter mit der Festnahme der Verbrecher betraut. Auch denkbar ist die Heldenfigur eines Kopfgeldjägers, der vorrangig aus finanziellen Interesse die Verfolgung der Straftäter aufnimmt.

²⁰ vgl. Kiefer / Grob 2003: S. 19

²¹ Kiefer / Grob 2003: S. 22

Wenn Fremde in eine Stadt kommen, die von einer mächtigen Person mit verbrecherischen Absichten beherrscht wird und jene sich entschließen, die Stadt zu befrieden, so nennt sich diese Form der Westernfilmerzählung „Zweite Beruhigung der Städte“.²²

Mit dem „Aufbruch in die Wildnis“ kehren „Westerner“ der Frontierbewegung der Zivilisation den Rücken zu, nachdem diese immer mehr Lebensraum für sich vereinnahmt. Um ihre Lebensweise weiterführen zu können, fliehen sie in die Natur und entdecken das natürliche Leben in der Wildnis. Manche Helden schließen sich der Lebensweise der wilden Indianer an.

Das „Indianerabenteuer“ ist eine Westernerzählung, die dem Aufbruch in die Wildnis sehr nahekommt. Die Besonderheit daran ist, dass die Erzählung aus der Perspektive der Indianer stattfindet. Vom Kampf um das Überleben, den Kampf gegen die Weißen und einen Einblick in die Kultur der Indianer wird erzählt.

Gemäß des „dynastischem Prinzips“²³ wird auch von dem Verfall einer Gründerdynastie erzählt. Nichtsnutzige Erben streiten sich mit den vermachenden Pionieren, damit Schlussendlich die Dynastie untergeht, damit andere davon träumen können, sich ebenfalls an deren Stelle ein Reich aufzubauen.

Als letzte Westernerzählung nennen Kiefer und Grob die „Legendenbildung“.²⁴ Diese Filme behandeln legendäre Westerngestalten. So gibt es Filme über Buffalo Bill, Billy the Kid, Jesse James, Sitting Bull, Geronimo und viele andere.

Standardmäßig zählen zu einem Western die starke Beziehung zwischen „Westerner“ und seinem Pferd. Mit diesem verbringt er den beschwerlichen Alltag in der Wüste, nutzt es aber auch für Verfolgungsjagden. Selbstverständlich dabei sind das offene Tragen und der häufige Umgang mit einer Schusswaffe. Tod und Gewalt sind wichtige Bausteine der Handlung. Probleme werden mit Schusswaffengebrauch gelöst, der „Westerner“ kann seine Liebe nur mit Gewalt verteidigen. Die Männlichkeit des Helden wird direkt mit seinem Schusswaffengebrauch in Beziehung gesetzt. Zusätzlich dazu werden Werte, wie Freundschaft und Ehre, sehr hochgehalten. Wird eine Freundschaft enttäuscht, kann

²² Kiefer / Grob 2003: S. 25

²³ Kiefer / Grob 2003: S. 27

²⁴ Kiefer / Grob 2003: S. 27 – 28

es auch schon einmal vorkommen, dass der Held die Hinrichtung seines Freundes nicht verhindert.²⁵

Historisch teilen Kiefer und Grob die Westernfilme in fünf Phasen ein, die sich genauen Zeiträumen zuordnen lassen, jedoch auch manchmal Überschneidungen zulassen.²⁶

Die naiven oder auch frühen Western nahmen den Wilden Westen als Kulisse für einen einfachen Konflikt. Es kämpft Gut gegen Böse. Die Zutaten sind dafür oft zwei Männer in einem Streit um eine Frau, zur Fortbewegung die Pferde und Schusswaffen, um den Konflikt in einem Kampf lösen zu können.²⁷ Dadurch erfuhr der frühe Western eine Standardisierung. Western waren günstige Filme, die mit wenigen Schauwerten in kleinen Kinos ihr Geld wieder einspielen konnten.

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts lösten die epischen Western die naiven Western ab. Der Western wurde zu einem amerikanischen Heldengedicht erhoben, wie es das Nibelungenlied für Deutschland ist.²⁸ Verpackt in eine Geschichte einzelner übermenschlicher Helden wird mit großem Produktionsaufwand eine Geschichte erzählt, die etwas über die legendäre Größe der Taten der Helden aussagt. Viele Bildeinstellungen bestehen aus beeindruckenden Totalen, die weite Horizonte zeigen und an die Konfrontation zwischen Mensch und Natur erinnern sollen.

Die dramatischen und psychologischen Western Ende der dreißiger bis Mitte der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts verkleinerten ihren Anspruch und ihre Konflikte. Es ging nicht mehr um das große Ganze, sondern in erster Linie um die direkten überschaubaren Ereignisse in die die Figuren verwickelt waren. Die Filme halten sich nicht sklavisch an die Genrekonventionen der früheren Phasen, sondern nutzen die Bilder, Figuren und die Natur dazu, um eine spannende Geschichte mit interessanten und lebendigen Figuren zu erzählen.

Ist der Western nur ein Vehikel, um Themen der Moral, Philosophie und Politik zu diskutieren, so spricht man von einem kritischen, skeptischen oder auch einen Adult-Western. In diesen Filmen weicht der Mythos dem Realismus: Die Wüstenstädte sind staubig und

²⁵ So eine Szene kommt in Victor Flemings *The Virginian* (1929) vor

²⁶ Kiefer / Grob 2003: S. 31

²⁷ vgl. Kiefer / Grob 2003: S. 31

²⁸ vgl. Kiefer / Grob 2003: S. 33

heruntergekommen, die Pferde haben an Bedeutung verloren und der „Westerner“ kämpft eher mit der Natur, als in ihr sorglos zu Leben.

Mit dem Spätwestern wurde die letzte große Phase des Genres eingeläutet. In den Filmen sieht man einer Epoche beim Sterben zu. Die Helden sind alt und pessimistisch geworden und der amerikanische Traum ist ausgeträumt. Längst ist der Wilde Westen selbst auch schon zu Legende geworden. Letzte Überbleibsel dieser Zeit wehren sich gegen deren Untergang.

Das einst so erfolgreiche und bedeutende Genre des Western wurde ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts immer unbedeutender. Durch die Niederlage im Vietnamkrieg wurde die Vormachtstellung der USA und die damit einhergehende Mythologisierung der Gründungsgeschichte mit der Frontierbewegung in Frage gestellt. Das Publikum interessierte sich nicht mehr für die einseitigen Betrachtungsweisen der klassischen Western. Auch die kritischen Spätwestern konnten diesen Rückgang nicht mehr auffangen. Heutzutage werden nur noch vereinzelt Western produziert.

Georg Seeßlen geht in seinem Buch „Filmwissen: Western“ viel stärker auf den mythologischen Ursprung des Western ein: Der Ursprung ist in der Besiedlung des Kontinents Amerika zu suchen. Mit der „Landnahme“ erkämpften sich bäuerliche europäische Einwanderer Freiheit und Individualität. Daraus entwickelte sich das verklärende Bild des „Westerners“, der sich nach Erfüllung seines Auftrages auf seinem neuerworbenen großen Landbesitz niederlässt.²⁹ Grundbesitz, wirtschaftlicher Individualismus und der Zusammenschluss zu Handelsgesellschaften bildeten das Fundament der amerikanischen Kultur. Gepaart war dies mit einem Vorherrschaftsdenken, der vorrangig englischstämmigen Siedler, die diesen Anspruch der Landnahme vor allen anderen kolonialisierenden Nationen und vor den amerikanischen Ureinwohnern religiös erklärten. Der Glaube ging sogar so weit, dass „die Indianer das Weltbild der Europäer verwirrten, [sie] mussten [...] sterben, es fand sich in der Bibel keine Erklärung für ihr Vorhandensein“.³⁰ Aus dieser Ansicht entwickelte sich in der amerikanischen Mythologie und damit auch im frühen Westerngenre die Legitimation, die amerikanischen Ureinwohner zu vernichten. Der Hass der Siedler erklärt sich auch daraus, dass sie glaubten, in Amerika den Garten

²⁹ vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films, Schüren Verlag, Marburg 2011: S. 8

³⁰ Seeßlen 2011: S. 10

Eden, das Paradies wiedergefunden zu haben, aber die Indianer störten das Bild des unberührten Gartens.³¹

Erst in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Niederlage des Vietnam-Krieges, wodurch der amerikanische Traum zu bröckeln begann, wurde sich in der amerikanischen Gesellschaft und in den amerikanischen Medien kritisch mit dem Umgang der europäischen Siedler mit den amerikanischen Ureinwohnern auseinandergesetzt.

Eine erotische Komponente des Mythos Indianer im Western lässt sich laut Seeßlen in der Figur von Pocahontas finden, einer „guten Indianerin“.³² Der „Westerner“ sieht diese Frau als Möglichkeit, vor der Zivilisation zu flüchten. Sie ist bereit für den Frieden zwischen „Westernern“ und Indianern alles zu tun, sogar ihr eigenes Volk zu verraten. Damit opfert sie sich auf, sie nimmt im Mythos eine Erlöserrolle ein.

Seeßlen sieht in der „erotischen Grundkonstellation des Westerns“³³ vier Idealbilder, zwei männliche und zwei weibliche: Die züchtige weiße Frau konkurriert mit der sinnlichen indianischen oder mexikanischen Frau. Auf der anderen Seite manifestieren sich die beiden männlichen Idealbilder konfliktreich in einer einzigen Figur, in dem „Westerner“. Der „Loner“, Abenteurer oder Wanderer tritt in Konflikt mit dem Gründer, Gesetzestreuen oder Familienvater.

Zu den idealisierten Eigenschaften des „Westerner“ als Pionier und Siedler gesellt sich der Forscher hinzu. Als Forscher will der „Westerner“ das Land nicht besitzen, sondern entdecken.³⁴ Dadurch steht er in Konflikt zu den anderen „Westernern“, die mit ihrer „Landnahme“ seine Freiheiten zu erforschen immer weiter einschränken. Er möchte das Land, in dem er die Schönheit wiederentdeckt, retten, was aber vergeblich sein wird.

Die legendären Outlaws, wie Billy the Kid oder Jesse James entstanden aus den geschönten mystifizierenden Überlieferungen. Viele Legenden bildeten sich, da in der damaligen Zeit eine aggressive freie Marktwirtschaft und ein sich neu bildendes Landproletariat viele Menschen auf der Strecke ließ, die aus den sozialen Gefügen herausfielen und zu Gesetzlosen wurden.

³¹ vgl. Seeßlen 2011: S. 12

³² Seeßlen 2011: S. 12

³³ Seeßlen 2011: S. 14

³⁴ vgl. Seeßlen 2011: S. 15

Somit stellt der „Western“, auf Seeßlen, die mythologische Geschichte der USA von der Entdeckung und Besiedlung des neuen Landes (im Westen) bis zur „Verbitterung und Verelendung in der Spätzeit des Westens“³⁵ zusammen. Die Ungerechtigkeiten in der Geschichte werden aber im Mythos nicht politisierend an den Pranger gestellt, sondern in ökologischen, erotischen und moralischen Prozessen verharmlosend dargestellt und dadurch erklärt.³⁶

Aus diesen beiden Erarbeitungen des Westerns ergibt sich ein Überblick über die Ursprünge der Mythologie in den geschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen und in welcher Form dann Filmstoffe daraus entstanden sind.

2.2 Road Movie

Wim Wenders wird als „Road Movie-Regisseur par excellence“³⁷ bezeichnet. Es ist auch ein für Wenders dankbares Genre, da es um Aufbruch und Suche geht, zwei Themen, die in vielen seiner Filme eine wichtige Rolle einnehmen. Filmemacher des „Jungen Deutschen Films“ fanden darin ein Genre, mit dem sie auch auf die Suche nach der deutschen Filmkultur gehen konnten.³⁸ Eine genaue Genredefinition des Road Movies ist nach wie vor umstritten. Im Folgenden Kapitel wird eine Annäherung einer Definition versucht.

Norbert Grob und Thomas Klein teilen in ihrem Aufsatz „Das wahre Leben ist anderswo ...“ das Genre Road Movie in vier Ausprägungen ein.³⁹ Allen gemeinsam ist der „Wille zum Aufbruch, um Äußeres neu wahrzunehmen, auf dass sich auch Inneres ändert.“⁴⁰

Die erste Ausprägung behandelt die Bedeutung des Transportmittels. Es ist nicht nur ein Fortbewegungsmittel, sondern auch ein Symbol für die individuelle Freiheit. In der zweiten Ausprägung dreht sich alles um die Suche nach neuen Erfahrungen und Erlebnissen.

³⁵ Seeßlen 2011: S. 17

³⁶ vgl. Seeßlen 2011: S. 17

³⁷ Eißel, Anna Katharina: Erfahrung neuer Horizonte. Reise und Wahrnehmung in Filmen von Wim Wenders, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2007: S. 41

³⁸ vgl. Eißel 2007: S. 38 – 39

³⁹ Grob, Norbert / Klein, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs, in: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies, Bender Verlag, Mainz 2006, S. 8 – 20: S. 8

⁴⁰ Grob / Klein 2006: S. 18

Dadurch wird eine neue Perspektive auf das Land und die Zeit, in der sie Leben, geworfen. Die dritte Ausprägung ist die Identitätssuche. Es geht um „die endlosen Reisen ins Innere, immer auf der Suche nach sich selbst, immer voller Rebellion gegen den Alltag“. ⁴¹ In der vierten und letzten Ausprägung dreht sich alles um die Konkurrenz- und Kriegsspielerei auf den Straßen. Jede Ausprägung lässt sich mit einem ganz bestimmten Film verbinden.

Nicholas Rays Film *They Live By Night* aus dem Jahr 1948 lässt sich der ersten Ausprägung des Road Movie zuordnen. Historisch gesehen gehört der Film damit zu den ersten seines Genres, welches bis auf wenige Ausnahmen erst mit dem Ende des zweiten Weltkrieges aufkam. Im Film wird eine Geschichte von zwei Liebenden erzählt, die von der Gesellschaft ausgestoßen, durch das Land ziehen und ihren Platz in der Welt suchen und schließlich daran scheitern.

Einer der bekanntesten Vertreter des Road Movies ordnet sich der zweiten Ausprägung zu: Dennis Hoppers *Easy Rider* aus dem Jahr 1969. Der Film erlaubt einen provokanten Blick auf all die Gegenkulturen der sechziger Jahre. Jede Gegenkultur versucht ihre eigene individuelle Freiheit auszuleben. Die Verbindung zwischen zeitgenössischer Rockmusik und den Bildern der Städte und Landschaften ist neuartig für damals. ⁴² Dies ist auch der Film, den Wenders als Inspiration für seinen deutschen Road Movie *Im Lauf der Zeit* nutzt. Hier suchen die Protagonisten auch nach ihrer Identität, während sie den Bezug zur Realität verloren haben.

Die Identitätssuche ist auch das wichtigste Merkmal der dritten Ausprägung des Road Movies. Hier kommen die Figuren mit sich selbst und der Außenwelt nicht klar. Ein bekannter Vertreter dieser Ausprägung ist *Five Easy Pieces* von Bob Rafelson aus dem Jahr 1970. Ängste, Selbstzweifel und die Irritationen der Hauptfigur werden gezeigt. Ideen dieser Ausprägung hat Wim Wenders in seinem Film *Falsche Bewegung* verarbeitet.

In der vierten Ausprägung steht das Geschehen auf der Straße, meistens ein Rennen, im Vordergrund. Es werden auch die Momente dazwischen gezeigt: Anhalten, Tanken, Essen, Geld verdienen und gemeinsam Trinken. Monte Hellmans Film *Two-Lane Blacktop* aus dem Jahr 1971 fällt in diese Kategorie.

⁴¹ Grob / Klein 2006: S. 15

⁴² vgl. Grob / Klein 2006: S. 14

„Road Movies [sind] Straßenfilme / Wegefilme / Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein – über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, moving on the road.“⁴³

Dies sind die selbstverständlichen Elemente des Genres. Laut Grob und Klein ist aber der Road Movie ein „Genre des Aufbruchs“⁴⁴ Die Protagonisten wachsen nicht über sich hinaus, es sind ruhelose Verlierertypen, die Etwas suchen. Freiheit im Denken, Fühlen und Handeln ist von zentraler Bedeutung.⁴⁵

Verschiedene Genres versammeln sich unter dem Dach des Road Movie: Es gibt Elemente des Western, welche gerade in den „Bikerfilmen“ zu tragen kommen. Die häufig vorkommende Illegalität und Kriminalität wird mit Genrekonventionen des Gangsterfilms umgesetzt. Zu guter Letzt spiegeln sich die Konventionen eines Rennfilms oft im Road Movie wieder, sobald der Film die Straße betritt.

Als Überlegung wird von Grob und Klein angestoßen, den Road Movie nach der Bedeutung der Reise zu klassifizieren. Unterteilt wird er dann in Rennfilme mit der Reise als Selbstzweck, Truckerfilme mit der Reise aus beruflichen Gründen und Fluchtfilme mit der erzwungenen Reise.⁴⁶

Steven Cohan und Ina Rae Hark erwähnen schon in ihrer „Introduction“ im „The Road Movie Book“ den naheliegenden Zusammenhang zwischen der Straße und der Frontier-Bewegung.⁴⁷ Der französische Medientheoretiker Jean Baudrillard setzt die amerikanische Kultur mit den Begriffen „space, speed, cinema, technology“⁴⁸ gleich, nach Meinung von Cohan und Hark eine zutreffende Beschreibung der Charakteristiken des Road Movies. Road Movies bedienen sich in der Mythologie des amerikanischen Western, in dem sie die Straße als die letzte zu entdeckende Wildnis sehen, auf der es gilt seine Freiheit gegen unterdrückerische Mächte zu verteidigen.

Auf der ideologischen Seite geht es um die Suche der eigenen und der amerikanischen Identität. Diese bestimmte Frage nach der Identität kam immer auf, nachdem Epochen in der Weltgeschichte endeten, die von den US-Amerikanern nur mit gemeinsamen Ziel

⁴³ Grob / Klein 2006: S. 9

⁴⁴ Grob / Klein 2006: S. 9

⁴⁵ vgl. Grob / Klein 2006: S. 10

⁴⁶ vgl. Grob / Klein 2006: S. 18

⁴⁷ Cohan, Steven / Hark, Ina Rae: Introduction, in: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hrsg.): The Road Movie Book, Routledge, London (GB) 1997, S. 1 – 14: S. 1

⁴⁸ Cohan / Hark 1997: S. 1

und Anstrengung überwunden werden konnten. In der Folge bildeten sich aus der kulturellen Neubewertung dieser Zeiten und deren Folgen grob drei Zeiträume, in denen sich die Road Movies als Subgenres zusammenfassen lassen. Nach dem zweiten Weltkrieg die „Film-Noir Ära“ des Road Movies, dann eine Ära in den späten Sechzigern, während des Vietnamkriegs und des Antikommunismus der Eisenhower-Regierung. In den frühen neunziger Jahren nach Reagans Regierungszeit und nach dem ersten Golfkrieg bildete sich eine dritte Ära.⁴⁹ Auffällig ist, dass diese Epochen des Road Movies als Reaktion auf Kriege der USA folgten. Untersucht man diesen Einfluss näher, ist die US-Nachkriegskultur mit vier Eigenschaften in den Road Movies verankert: Dem Zerschneiden der Rollenbilder Familie und Mann, der Unausweichlichkeit von großen Ereignissen, die vollkommene Identifikation mit dem technischen Transportmittel und, mit Ausnahmen, der Fokus auf die männliche Erfahrung unter Abwesenheit der weiblichen.⁵⁰ Heterosexuelle Paare waren in den Vierzigern bis Fünfzigern eher die Regel in Road Movies, in den Sechzigern änderte sich der Fokus mit den „Buddy-Road Movies“⁵¹ zu einer männlichen, freundschaftlichen Erfahrung. Bis in die achtziger Jahre hinein war es üblich Frauen von der Reise auszuschließen.

Was den Road Movie gegenüber dem Western hervorhebt, ist der Fokus auf die Technologie, die Errungenschaften der modernen Gesellschaft und die sozialen Probleme, die sich daraus ergeben. Dadurch ergibt sich eine Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne.

Diese Konflikte werden in *Easy Rider* besonders klar herausgestellt. Stehen die Protagonisten auf der einen Seite für die Gegenkultur Amerikas und sind auf der Suche nach Freiheit, so wollen sie sich auf der anderen Seite diese Freiheit mit dem traditionellsten Mittel der amerikanischen Kultur erkaufen, dass es gibt: Geld. Die bittere Wahrheit ist: Sie bewegen sich immer noch in den gleichen ökonomischen Zwängen, wie alle anderen US-Amerikaner.

Vor den Road Movies der sechziger Jahre war es nicht unüblich, dass sich die Protagonisten wieder erfolgreich zurück in die Gesellschaft integrieren konnten. Die Reise im Film hatte aber große Bedeutung für die charakterliche Weiterentwicklung der Figuren.⁵²

⁴⁹ vgl. Cohan / Hark 1997: S. 2

⁵⁰ vgl. Cohan / Hark 1997: S. 2 – 3

⁵¹ Cohan / Hark 1997: S. 8

⁵² vgl. Cohan / Hark 1997: S. 6

Die Zwänge des Standardschauplatzes, des engen Transportmittels, ob Auto oder Motorrad, lassen schnell Intimität und Konflikte für den Film aufbauen.

In den achtziger Jahren entwickelte sich der Road Movie immer mehr zur Komödie oder Farce, meist um ein breites Publikum anzusprechen. Der Road Movie bewegte sich ab da mit seichten Themen im Mainstream.

Gleichzeitig hatten sich in Europa und Australien eigene Ausprägungen des Road Movies entwickelt. Mit europäischer Sensibilität drehte Wenders seine Road Movies und in Australien wurde mit *Mad Max* im Jahr 1979 ein eigener Beitrag zum Genre geleistet.

Mit Ridley Scotts *Thelma and Louise* aus dem Jahr 1991 wurde dem Genre noch einmal ein neuer Anstrich verpasst: Im Mittelpunkt stehen zwei Frauen, die aus ihrem enttäuschenden normalen Leben ausbrechen und in der Reise eine kurzfristige Befreiung aus den Zwängen sehen. „Its female couple [...] react to the failure of patriarchy to support their desires“.⁵³ Die Protagonistinnen nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand und versuchen ihre Träume zu verfolgen. Der Road Movie wurde durch diesen Film im Mainstream wieder relevant, die Straße wieder ein wichtiger Schauplatz. Zeitgemäß gab es in dieser Epoche eine postmoderne Auseinandersetzung mit dem Genre Road Movies (z.B. *Wild at Heart*, *Kalifornia* oder *Natural Born Killers*).⁵⁴

Anna Katharina Eißel sieht in ihrer Arbeit „Er-fahrung neuer Horizonte“ den Road Movie als kein klar definiertes Genres, zu dem es in der Fachliteratur keinen gemeinsamen, allgemeingültigen Konsens gebe.⁵⁵ Die Gewichtung schwankt zwischen dem US-Amerikanischen Autokult und der Thematisierung der inneren Reise. Von der inneren Reise aus, wird oft die Brücke zu den Werken der europäischen Filmemacher geschlagen, die ihren Autorenfilm auf einen Road Movie anlegen. Zusätzlich dazu erweist es sich als „methodisch schwierig [...] die Abgrenzung zu anderen Genres, da fast in jedem Film sich Akteure zwischen verschiedenen Orten und geografischen Punkten bewegen“.⁵⁶

EißeI versucht daraus den kleinsten gemeinsamen Nenner zu formen. Für sie geht es um die Publikumshaltung, mit welchen Erwartungen das Publikum in einen Road Movie geht. Erwartet wird in der Regel ein Film, in dem Fahrzeuge und als Schauplätze Straßen

⁵³ Cohan / Hark 1997: S. 11

⁵⁴ vgl. Cohan / Hark 1997: S. 14

⁵⁵ EißeI 2007: S. 39

⁵⁶ EißeI 2007: S. 39

vorkommen. Außerdem erwartet das Publikum neben der äußeren Reise auch eine innere Reise der Figuren, die auf der Suche sind nach neuen Horizonten.⁵⁷

Insofern decken sich die drei Definitionen des Road Movie sehr homogen. Die Bedeutung der inneren Reise der Figuren wird bei allen drei Definitionen ähnlich wichtig herausgestellt.

2.2.1 Exkurs: Der Reisefilm

Eine sehr starke Nähe zum Road Movie weist der Reisefilm auf. Jedoch unterscheidet er sich in einigen wichtigen Punkten signifikant. Annette Deeken zitiert in ihrem Werk „Reisefilme“ eine Definition von Martha Yee, die zwischen dem Reisefilm als nonfiktionalen Film „which record travels“ und dem Road Movie, der fiktionalen Form, die sich durch „travel by motor vehicle“ und „road drama“ auszeichnet.⁵⁸ Diese Definition macht eine ausführliche Betrachtung des Reisefilms für diese Arbeit überflüssig, da nur das fiktionale Werk Wenders betrachtet wird.

Jedoch stellt Deeken auch einschlägige Definitionen zum Road Movie mit Bezug zu Wim Wenders auf, die im Folgenden vorgestellt werden: Road Movie und Reisefilm teilen sich das Sujet „Reise“, aber die Road Movies orientieren sich „in ihrer Fabel und Ästhetik [...] am publikumsträchtigen Aktionismus des Hollywoodkinos“.⁵⁹ Der Road Movie setzt auf ein gewisses Maß an abweichenden Verhalten der Figuren, oft verbunden mit krimineller Energie. Entweder wird der Road Movie zur „enthemmten Rasanz auf einem fahrbaren, meist motorisierten Untersatz und/oder zur Überlebensstrategie“.⁶⁰

2.3 Melodram

Paris, Texas tragische Familiengeschichte, die sich in seiner vollen Breite erst am Ende entfaltet, hat melodramatische Züge. Unerfüllte Sehnsüchte können auf Grund von Zwängen nicht erfüllt werden.

Zu einer genauen Genredefinition sagen Thomas Koebner und Jürgen Felix im Reclam-Büchlein „Filmgenres Melodram und Liebeskomödie“: „Im filmischen Melodram gilt es,

⁵⁷ vgl. Eißel 2007: S. 39

⁵⁸ Deeken, Annette: Reisefilme. Ästhetik und Geschichte, Gardez! Verlag, Remscheid 2004: S. 30 – 31

⁵⁹ Deeken 2004: S. 27 – 28

⁶⁰ Deeken 2004: S. 29

die Widerstände zu überwinden, die der Liebe im Weg sind“.⁶¹ In Form von Liebestragödien werden die zwei Liebenden durch Mächte, wie ein Krieg, ein Konflikt oder auch eine Katastrophe, voneinander getrennt.

Schon vor der Trennung haben sich die Liebenden kennengelernt und sind zusammengekommen, sie haben ihre gegenseitige Liebe entdeckt, müssen jedoch erkennen, dass die Handlungen des Films gegen ihr Zusammensein arbeitet. Sie sollen und dürfen nicht zusammen sein. Die Sehnsucht der Figuren ist aber so stark, dass es sie immer zueinander zieht und dadurch entwickeln sie eine zerstörerische Kraft, die das Umfeld und die Figuren in Mitleidenschaft ziehen.

Koebner und Felix halten den positiven Ausgang, ein Happy End, der Filmhandlung eher für eine Ausnahme.⁶² In den meisten Melodramen führen die Sehnsüchte eher zu „verletzenden Missverständnissen, die das intime Vertrauen zwischen den Liebenden beschädigen“.⁶³ Trennung und Abschied sind die Folge. Die einzelne Person ist unersetzlich, die Erinnerung an die „wahre“ Liebe bleibt. Am Ende finden die zusammen, die zusammengehören oder sie nehmen für immer Abschied voneinander.

Überhaupt ist das Melodram kein Genre der kleinen Gesten. Klare Emotionen stehen über allen anderen Eigenschaften des Filmes. Das Publikum soll mitleiden und diese Emotionen nachfühlen. Figuren sind als stereotypische Archetypen gestaltet, die sich klischeehaft verhalten. Dadurch, dass die Welt des Publikums weniger ungerecht ist als die Filmwelt, erlebt es eine Katharsis. Man bezeichnete die Filme als „Gefühlskitsch“, da sie alle ähnlich funktionierten.⁶⁴

Den Ursprung hatte das Melodram im 19. Jahrhundert in Theaterstücken, die zur emotionalen Steigerung mit Musik begleitet wurden. In der Stummfilmzeit avancierte das Melodram zu einem populären Genre. Emotionalisierung war auch hier der Wichtigste Effekt, der beim Publikum erzielt werden sollte. Bei den Filmen David Wark Griffiths war die Liebe „ein Verhängnis, eine Passion, also auch eine Leidensgeschichte“.⁶⁵

⁶¹ Koebner, Thomas / Felix, Jürgen: Filmgenres Melodram und Liebeskomödie, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007: S. 9

⁶² Koebner / Felix 2007: S. 9

⁶³ Koebner / Felix 2007: S. 9

⁶⁴ vgl. Allary, Mathias: Melodrama, in: Allary, Mathias (Hrsg.): Movie-College Filmschule, Allary Film, TV & Media, München o. J., in: www.movie-college.de/melodrama/film-schule/filmtheorie/melodrama (Zugriff am 06.06.2017)

⁶⁵ Koebner / Felix 2007: S. 10

Zwischen den dreißiger und fünfziger Jahren des 20. Jahrhundert waren einige der großen US-Amerikanischen Filmklassiker Melodramen. Douglas Sirk war ein bekannter Regisseur dieses Genres, ein anderes bekanntes Beispiel ist Victor Flemings *Gone with the Wind* aus dem Jahr 1939.

Erst ab den siebziger Jahren griffen Regisseure wie Rainer Werner Fassbinder und Pedro Almodóvar das Genre wieder auf. Die Regisseure verband eine Bewunderung für das melodramatische Werk Douglas Sirks. Sie variierten die Versatzstücke, zitierten, entwickelten das Genre weiter und reicherten es mit ihrem persönlichen Stil als Autorenfilmer an.⁶⁶

2.4 Autorenfilm

„Wenn Leute wie Hitchcock, Hawks, Bergman Anstand besäßen, dann würden sie uns jetzt von jedem Franc, den sie verdienen, 10 Centimes abgeben, denn wir haben ihre Namen groß herausgestellt. Heute heißt es: Hitchcock presents ... Das war nicht immer so. Früher stand da: Warner Brothers ... oder Soundso presents ... Hitchcock, den haben wir dahin gebracht.“⁶⁷

Abgesehen von seinem überheblich klingenden Selbstverständnis trifft Jean-Luc Godard mit dieser Aussage von 1981 auf den Kern des Verdienstes, den er und seine Mitstreiter in der Bewegung der „Nouvelle Vague“ erkämpft hatten: Der Regisseur wird, wie der Romanautor, als Autor seines Werkes wahrgenommen, seine Verdienste am Film herausgestellt. Viele nachfolgenden Filmbewegungen wurden erst durch die „Nouvelle Vague“ möglich oder waren von ihren Theorien inspiriert: Der „Junge Deutsche Film“, die „Neuen Wellen“ in Skandinavien, das New Hollywood und schließlich das postmoderne Kino mit Filmemachern wie Jim Jarmusch, Quentin Tarantino oder Wong Kar-Wai.⁶⁸

Der Ursprung der Entwicklung wird in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den filmkritischen Texten der Filmzeitschrift „Cahiers du cinéma“ gesehen. In kämpferischen Texten wurden die französischen Studiofilme verteufelt und die anderen kleinen avantgardistischen Filme hochgelobt. Gleichzeitig verehrten sie „ein bestimmtes amerikanisches Kino“⁶⁹, mit Filmemachern, wie Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Anthony Mann

⁶⁶ vgl. Allary o. J.

⁶⁷ Grob, Norbert / Kiefer, Bernd: Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague, in: Grob, Norbert u. a. (Hrsg.): Nouvelle Vague, Bender Verlag, Mainz 2006, S. 8 – 27: S. 10

⁶⁸ vgl. Grob / Kiefer 2006: S. 10

⁶⁹ Grob / Kiefer 2006: S. 14

und Nicholas Ray. Sie glaubten eine eigene Handschrift der Regisseure zu erkennen und bewunderten den Einsatz der filmischen Mittel zur Umsetzung der Handschrift.

Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol und Jacques Rivette ließen auf die theoretischen Vorüberlegungen in ihrer Zeitschrift Filme folgen. Kompakte und leichte Filmkameras und ein empfindlicheres Filmmaterial machte es möglich mit relativ wenig technischen Aufwand an Originalschauplätzen zu drehen. Die Filmemacher versuchten das „Dokumentarische mit dem Fiktiven in ein neues Verhältnis“⁷⁰ zu setzen.

Der Begriff „Nouvelle Vague“, auf Deutsch „Neue Welle“, wurde erst 1962 offiziell als Name für diese filmische Bewegung verwendet. Die Dezemberausgabe des „Cahiers du cinéma“ widmet sich dem Thema und den Regisseuren unter der Überschrift „Nouvelle Vague“.

Ihr größter Verdienst, der auch die größten Spuren in der Filmgeschichte hinterlassen hat, ist die schon am Anfang des Kapitels angesprochene Autorentheorie. Dieser filmtheoretische Leitgedanke setzt sich mit der Rolle des Regisseurs im Film auseinander. Der Regisseur soll in seiner Wichtigkeit am Film, der Wichtigkeit eines Autors an seinem Buch gleichgestellt werden. Der Regisseur soll „einen unverkennbaren, individuellen Stil entwickeln, er soll in seine Filme sowohl visuell, als auch ideologisch soviel von seiner Persönlichkeit einfließen lassen, wie möglich“.⁷¹ Mit seinem individuellen Stil, seiner Erzählweise und seiner Charakterentwicklung formt er seine eigene unverkennbare Handschrift. Seine Filme werden persönlicher und authentischer.⁷² Im Gegensatz zum früheren Regisseur, der nur Angestellter des Studios war, ist der Regisseur der Autorentheorie an allen Schritten des Filmemachens, vom Drehbuch bis zum Schnitt, maßgeblich als treibende kreative Kraft beteiligt. Der deutsche Begriff „Autorenfilmer“ kann etwas missverständlich gedeutet werden, da der Begriff eine Personalunion von Drehbuchautor und Regisseur nahelegt, was häufig vorkommt, aber keine Voraussetzung für die Autorentheorie ist.

Durch die internationale Bekanntheit und Festivalerfolge konnte sich die „Nouvelle Vague“ und die Autorentheorie auch in anderen Ländern etablieren. Die am Anfang des

⁷⁰ Grob / Kiefer 2006: S. 19

⁷¹ Vogelmann, Daniel: Nouvelle Vague, in: Allary, Mathias (Hrsg.): Movie-College Filmschule, Allary Film, TV & Media, München o. J., in: www.movie-college.de/nouvelle-vague/film-schule/filmtheorie/filmgeschichte/nouvelle-vague (Zugriff am 06.06.2017)

⁷² vgl. Vogelmann o. J.

Kapitels angesprochen Epochen „Junger Deutscher Film“, „Neue Wellen“, „New Hollywood“ und das postmoderne Kino waren mehr oder weniger stark von den Ideen der „Nouvelle Vague“ inspiriert und münzten diese auf ihre eigene Filmkultur um. Während die Autorentheorie auf die Filmwelt, vor allem in der Wahrnehmung der Wichtigkeit des Regisseurs, für immer seine Spur hinterlassen hat, so starb aber die Ursprungsbewegung bereits Ende der siebziger Jahre ab, nachdem sich viele der Filmemacher untereinander zerstritten hatten.

In der „Nouvelle Vague“ hat auch der Mythos seinen Ursprung, dass man „vom Sehen von Filmen, vom Schreiben über Filme [...] zur Kunst des Filmemachens [gelange]“.⁷³ Mit diesem Mythos umhüllt sind Filmemacher wie Wim Wenders, Nagisa Oshima oder Bertrand Tavernier. Dieser Mythos und die technische Entwicklung des Filmes führte zu einer ersten Demokratisierung des Filmemachens, da sich viele junge Talente ermutigt fühlten, einen ähnlichen Weg zu gehen.

Annette Brauerhoch nimmt in ihrem Aufsatz „Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell“ aus dem Jahr 1991 eine kritische Neubewertung des Autorenfilms vor: „[Die] Filme seien elitär, intellektuell oder bildungsbürgerlich und verrieten so die Bedürfnisse des Publikums, die vom Unterhaltungskino letztlich besser befriedigt würden“.⁷⁴ Die Betrachtungsweise sei viel zu stark auf den Regisseur zentriert, der in der Hierarchie der Filmproduktion eine viel zu dominante Position einnimmt.⁷⁵

Ilka Brombach fasst den Katalog an Merkmalen des Autorenfilms folgendermaßen zusammen:

*„individueller Stil statt filmindustrielle Norm; Realismus statt Illusionismus;
erzählerisches Fragment / Bild / lange Einstellungen statt klassische Erzählung;
Konzentration auf das „Filmische“ statt Überformung durch andere Künste,
insbesondere der Literatur; eine Wirkungsästhetik, die auf den aktiven statt passiven
Zuschauer zielt; Einsatz von Laiendarstellern, O-Ton, natürlichem Licht und natürlichen
Drehorten statt Studioaufnahme, Schauspieler, Kunstlicht, Filmmusik.“⁷⁶*

⁷³ Grob / Kiefer 2006: S. 14

⁷⁴ Brombach, Ilka: Eine offene Geschichte des Kinos, Verlag Vorwerk 8, Berlin 2014: S. 18

⁷⁵ vgl. Brombach 2014: S. 18

⁷⁶ Brombach 2014: S. 16

2.5 Postmoderner Film

„Godard, Truffaut und ihre Freunde in den Sechzigern waren gleichzeitig die letzte Welle des Modernismus und die erste Welle des Postmodernismus.“⁷⁷

James Monaco sieht in der „Nouvelle Vague“ nicht nur eine Bewegung der Moderne, die sich laut Grob und Kiefer in ihrer Definition der „Nouvelle Vague“ dadurch auszeichnet, dem Publikum Fragmente der Realität darzustellen,⁷⁸ sondern besitzt auch postmoderne Züge. Grob und Kiefer widersprechen dieser Aussage vehement:

„Die Postmoderne [...] gibt die Vorstellung von einer Realität vollkommen auf: Alles ist Spiel, alles Zitat, alles Pastiche.“⁷⁹

Diese Definition des postmodernen Films widerspricht voll und ganz den eigentlichen filmtheoretischen Absichten der „Nouvelle Vague“. Auch in dem Publikum, dass sich durch die Filme angesprochen fühlen soll, unterscheiden sich die Filme der Moderne und der Postmoderne: Setzt das moderne Kino vom Publikum nur eine filmhistorische Grundkenntnis voraus,⁸⁰ so setzt das postmoderne Kino auf ein Publikum, dass allumfassend medial bewandert ist.

Postmoderne an sich ist ein Epochenbegriff. Zeitlich einordnen lässt sich diese Epoche ab den sechziger Jahren in den USA. Ein Grundgedanke der Postmoderne ist, dass man allen tradierten Festlegungen misstraut.⁸¹ Neben den Nachwirkungen des Vietnamkrieges und anderer Konflikte werden postmoderne Werke auch von neuen Erkenntnissen in der Physik und Mathematik inspiriert.⁸² Gleichzeitig werden die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Medien und Künsten aufgehoben, Popkultur und Hochkultur müssen nicht mehr unbedingt getrennt voneinander existieren.⁸³ Dazu kommt eine Fragmentierung der unterschiedlichen Strömungen. Minderheiten werden wichtiger. Außerdem

⁷⁷ Grob / Kiefer 2006: S. 23

⁷⁸ vgl. Grob / Kiefer 2006: S. 23

⁷⁹ Grob / Kiefer 2006: S. 23

⁸⁰ vgl. Grob / Kiefer 2006: S. 23

⁸¹ vgl. Stutterheim, Kerstin: Vorspann: Postmodernes Kino – ein Umriss, in: Stutterheim, Kerstin (Hrsg.): Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs *Inland Empire* und Bennett Millers *Capote*, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2011, S. 11 – 22: S. 11

⁸² z. B. die Chaostheorie

⁸³ vgl. Stutterheim 2011: S. 12

zieht sich eine Ästhetisierung durch alle Bereiche der Gesellschaft. Die Ästhetisierung schreitet soweit fort, dass daraus wieder nur eine gewisse Eintönigkeit entstehen kann.⁸⁴

Im postmodernen Kino „wird das Publikum eingeladen mitzudenken und sich selber ein Urteil zu bilden“.⁸⁵ Es gilt die Zitate zu entdecken, anspielend auf „Welt- und Kinowissen [...], manchmal auch auf Wissen der Kunst- und Kulturgeschichte oder der Politik und des Zeitgeschehens“.⁸⁶ Dieser Verweis auf gleiche Medien nennt sich Selbstreferentialität. Wird auf Medien anderer Art verwiesen, so ist das Zitat intertextuell. Durch eine Doppelcodierung der vielen Verweise und Bezüge sind viele unterschiedliche Lesarten der filmischen Mittel möglich⁸⁷. Dadurch erreicht man ein möglichst breites Publikum, welches je nach Erfahrung auf unterschiedliche Codes reagieren kann und daraus die Unterhaltung zieht. Stutterheim bezeichnet dieses Kino als „Denkvergnügen“⁸⁸

Mit der Hilfe aller filmtechnischen Mittel werden versucht neue oder neu wirkende Darstellungsformen zu erstellen. Fragmentarische Erzählformen werden experimentell eingesetzt. Die Figuren sind Spielbälle der Zitate und der Erzählformen, sie können ungebunden zwischen allen Ebenen hin und her bewegt werden.⁸⁹ Auch bei der Spektakularität und der Ästhetisierung bedienen sich die postmodernen Filmmacher in allen Epochen und Bereichen der Filmgeschichte. Immer wichtiger wird der Einsatz von technischen Hilfsmitteln, wie z. B. computergenerierte Effekte oder spezielle Zeitlupenkameras. Alle diese Elemente sollen so zusammenspielen, dass die größtmögliche Spannung und Sinnesreizung beim Publikum ausgelöst wird.

Mit dem Anspruch, ein breites Publikum zu erreichen, werden alle diese Merkmale des postmodernen Films genutzt, um einen postmodernen Blockbuster zu produzieren. Laut Stutterheim liegt jedem postmodernen Blockbuster eine Grundgeschichte bei, sie nennt es Bedeutungsfazit⁹⁰ Diese Ebene muss keine chronologisch erzählte Geschichte sein, sondern ist eher ein Fundament des Films, der alle Elemente logisch zusammenhält. Die Zitate und die Codierung findet dann auf diesem Fundament statt. Postmoderne Blockbuster setzen viel stärker auf die Spektakularität und Ästhetisierung, sie leben von den

⁸⁴ vgl. Stutterheim 2011: S. 13

⁸⁵ Stutterheim 2011: S. 15

⁸⁶ Stutterheim 2011: S. 15

⁸⁷ vgl. Brunner, Philipp: Postmoderne, in: Wulff, Hans Jürgen (Hrsg.): Lexikon der Filmbegriffe, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel 2012, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2616> (Zugriff am 06.06.2017)

⁸⁸ Stutterheim 2011: S. 19

⁸⁹ vgl. Stutterheim 2011: S. 18

⁹⁰ Stutterheim 2011: S. 19 – 20

Schauwerten. Das macht jedoch einen linear erzählten Actionfilm mit spektakulären Actionsequenzen noch lange nicht zu einem postmodernen Blockbuster. Bei dem Actionfilm fehlen die übrigen postmodernen Merkmale.

Eine andere Rolle als sonst nimmt auch der Dialog im postmodernen Kino ein: Neben der ästhetischen Gestaltung kann der Dialog nur eine ergänzende Rolle erfüllen.⁹¹

2.6 Theorie des „Euro-American Cinema“

Einen interessanten Ansatz der Zuordnung von *Paris, Texas* in eine größere Gruppe von Filmen hat der Autor Peter Lev vorgelegt: Er fasst, grob gesagt, alle Filme zusammen, die als teure englischsprachige Produktionen mit bekannten amerikanischen Darstellern von einem europäischen Autorenfilmer gedreht wurden.⁹² Lev fasst diese Filme unter dem Namen „Euro-American art film“ zusammen.⁹³ In diesem Kapitel wird seine Arbeit kurz vorgestellt mit dem Ziel *Paris, Texas* besser in die Filmgeschichte einordnen zu können.

Lev stellt die Besonderheit des „Euro-American art film“ folgendermaßen heraus:

„It attempts a synthesis of the American entertainment film (large budget, good production values, internationally known stars) and the European art film (auteur director, artistic subject and/or style) with the aim of reaching a much larger audience than the art film normally commands.“⁹⁴

Diese Verbindung lässt sich nicht nur darauf herunterbrechen, dass Kunst (europäischer Autorenfilm) auf publikumsträchtigen Kommerz (US-amerikanisches Unterhaltungskino) trifft oder das europäische Filmkunst an den Massengeschmack angepasst wird, sondern, dass hier Synergieeffekte genutzt werden. Denn laut Lev sind die europäischen Autorenfilme die international erfolgreichsten Filmexportgüter aus Europa.⁹⁵

Abgesehen von dieser ökonomischen Dimension, untersucht Lev auch die kleinen aber feinen Unterschiede zwischen den Kulturen der USA und Europas. Dies ist von besonderer Wichtigkeit für den „Euro-American art film“, da er sich in beiden Kulturen bewegt

⁹¹ vgl. Stutterheim 2011: S. 21

⁹² vgl. Lev 1993: S. XII

⁹³ Lev 1993: S. XII

⁹⁴ Lev 1993: S. XII

⁹⁵ Lev 1993: S. XII

und damit kulturübergreifende Themen behandelt.⁹⁶ Seine Begriffsschöpfung soll keinen neuen Genrebegriff darstellen, sondern eine genreübergreifende Kategorie von Filmen unter bestimmten Charakteristika zusammenzufassen und in eine filmhistorische Entwicklung einordnen.⁹⁷

Zur genauen Einordnung der Filme hat Lev acht Bedingungen aufgestellt, die alle erfüllt sein sollten.⁹⁸ Die wichtige Rolle der englischen Sprache wird in der ersten Bedingung erwähnt. Es wird aber nicht der Einsatz anderer Sprachen ausgeschlossen, solange die englische Sprache mit im Vordergrund bleibt.

Ist ein europäischer Autorenfilmer als zentrales Mitglied der Filmproduktion involviert gilt die zweite Bedingung als erfüllt.

Die dritte Bedingung verortet die Zeit, in dem der Film spielen darf zwischen 1945 und der aktuellen Zeit.⁹⁹

Lev setzt in der vierten Bedingung ein höheres Produktionsbudget und damit einhergehend einen höheren sichtbaren Produktionswert im Gegensatz zum typischen europäischen Arthousefilm voraus.

Die Internationalität und Koproduktion kommt in der fünften Bedingung zum Tragen: Schauspieler und Filmschaffende sollen aus mindestens zwei verschiedenen Ländern kommen. Außerdem sollen einige der Schauspieler englische Muttersprachler sein.

Von zentraler Wichtigkeit ist die sechste Bedingung, das Vorhandensein der Handschrift des Autorenfilmers. Lev bezeichnet es als „specific qualities of the European art film“. ¹⁰⁰ Diese spezifischen Qualitäten können die unterschiedlichsten Punkte sein, die eine Autorenfilmer-Handschrift auszeichnen, z. B. den persönlichen visuellen Stil, die Intertextualität des Films, einem figurenzentrierten Plot oder andere originelle Stilmittel.

Dagegen wird die siebte Bedingung gestellt, das Vorhandensein von Stilmitteln des US-Unterhaltungskinos. Dieser Begriff ist weit gefasst und kann Vieles beinhalten. Es kann

⁹⁶ vgl. Lev 1993: S. XIII

⁹⁷ vgl. Lev 1993: S. 30

⁹⁸ Lev 1993: S. 31

⁹⁹ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Werkes ist das Jahr 1993.

¹⁰⁰ Lev 1993: S. 31

damit die Verpflichtung eines US-Stars gemeint sein, das Einhalten oder die Orientierung an bestimmten Genrekonvention, das Einbinden von Spektakularität und Action oder auch eine groß angelegte medienbergreifende Vermarktungsstrategie.

Schließlich treffen sich der europäische und der US-Amerikanische Teil der Bedingungen in der achten Bedingung, die ein Zusammentreffen von europäischer und amerikanischer Kultur voraussetzt. Oft äußert sich diese Bedingung in einem Plot der zwischen den beiden Kulturen spielt oder auch einen Kommentar auf das Verhältnis dieser beiden Kulturen abbildet.

In der Analyse von *Paris, Texas* werden diese aufgestellten Bedingungen auf den Film angewendet und dann analysiert.

3 Wim Wenders

Eine umfassende Betrachtung der Biografie und des Filmschaffens von Wim Wenders wäre auf Grund des schieren Umfangs und der Themenbreite nicht zielführend. Dieses Kapitel konzentriert sich auf die wichtigsten Eckdaten in Wenders Biografie, stellt verkürzt die Bewegung des „Jungen Deutschen Films“ dar mit dem Fokus auf Wenders Filmschaffen und Einflüsse. „Wim Wenders Faszination mit Amerika“ soll einen Einblick in seine Road Movies gewähren. Wie äußert sich seine Faszination der USA? Wie ist seine Einstellung zum amerikanischen Traum? Im letzten Unterkapitel werden die Stilmittel von Wenders Autorenschaft aufgelistet. Welcher besondere Stil zieht sich durch seine Filme?

Wenders Stilmittel kommen maßgeblich in der Hauptanalyse der Arbeit zum Tragen, da mit der Betrachtung der Handschrift Wenders in Verbindung mit den Genrekonventionen, die in Kapitel 2 aufgestellt wurden, eine genaue Untersuchung der Umdeutung der klassischen Hollywoodgenres möglich ist.

Wim Wenders¹⁰¹ wurde am 14. August 1945 in Düsseldorf geboren. 1965 erhielt er sein Abitur und studierte erst zwei Semester Medizin in München, später ein Semester Philosophie in Freiburg und dann ein Semester Soziologie in Düsseldorf. Wenders zog es nach Paris, wo er nach einer gescheiterten Bewerbung an der Pariser Filmhochschule IDHEC als Radierer im Atelier von Johnny Friedländer arbeitete. Er wandte sich der Aquarellmalerei zu und besuchte die Cinémathèque française. Durch die häufigen Kinobesuche wurde seine Liebe zum Kino begründet.

Nach der Rückkehr nach Deutschland arbeitete er kurze Zeit bei dem Filmverleih „United Artists“ in Düsseldorf, verließ diesen aber nach drei Monaten und begann im Jahr 1967 sein Studium an der neu gegründeten Hochschule für Film und Fernsehen München. Er ist damit einer der wenigen Filmemacher, der mit einer akademischen Filmbildung den Schritt in die internationale Anerkennung geschafft hat.¹⁰² Nebenbei schrieb er für unterschiedliche Zeitschriften Filmkritiken.

¹⁰¹ eigentlich Wilhelm Ernst Wenders

¹⁰² vgl. Pflaum, Hans Günther / Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart, erweiterte Neuausgabe, Inter Nationes, Bonn 1992: S. 40

Während der Motivsuche von Paris, Texas im Jahr 1983 erstellte Wenders Fotografien, die er später ausstellte.¹⁰³ Wenders Fotos sind meist konventionelle Weitwinkel- und Panoramaaufnahmen, die Spuren menschlicher Zivilisationen in menschenleeren meist amerikanischen Landschaften zeigen. In den neunziger Jahren stellte er erstmals impressionistische und elektronisch bearbeitete Bilder aus.¹⁰⁴

Zurzeit unterrichtet er als Professor für Film an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

3.1 Junger Deutscher Film

Der „Junge Deutsche Film“ und Wim Wenders Werdegang sind untrennbar miteinander verbunden. Die Ideen und Überzeugungen der Bewegung haben das Werk Wenders und die internationale Rezeption maßgeblich mit geformt.

„Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance, lebendig zu werden. [...] Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. [...] Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“¹⁰⁵

Mit dieser Kampfansage trat das „Oberhausener Manifest“, unterzeichnet von jungen Filmemachern auf den 8. Westdeutschen Kurzfilmtagen am 28.02.1962 eine Bewegung in Gang, die später als die Bewegung des „Jungen Deutschen Films“ bekannt wird.

Was die Filmemacher kritisieren, ist „Papap Kino“, das deutsche Mainstreamkino. Heimat-, Kriegs- und Schlagerfilme sorgen für seichte Unterhaltung, setzen sich aber nicht kritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinander.¹⁰⁶ Die deutsche Filmkunst befindet sich nach Meinung der „Jungfilmer“ im Stillstand. Mit dem Siegeszug des Fernsehens in Deutschland in den sechziger Jahren, ist die deutsche Filmwirtschaft erstmals existentiell bedroht. Das Publikum entscheidet sich lieber für das Fernsehprogramm, als ein Kino zu besuchen. Kinosterben, Verleihsterben und Produzentenpleiten sind die Folge.¹⁰⁷ Jedoch passt sich die deutsche Filmwirtschaft nicht an und produziert weiter, wie bisher.

¹⁰³ vgl. French, Karl: Kunst von Filmregisseuren, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2005: S. 196

¹⁰⁴ vgl. French 2005: S. 195

¹⁰⁵ Pflaum / Prinzler 1992: S. 9

¹⁰⁶ vgl. Bringezu 2009: S. 10

¹⁰⁷ vgl. Bringezu 2009: S. 12

Auf der anderen Seite bleibt die Nachwuchsförderung auch auf der Strecke: Es gibt keine Filmförderung und nur ein sehr kleines deutsches Filmfestivalangebot. Deutschsprachige Filmliteratur ist nicht vorhanden und die ersten Filmhochschulen Deutschlands öffnen erst 1966.¹⁰⁸ „Mit dem Kuratorium junger deutscher Film“ gründet sich erst 1965 als Nachwuchs- und Debütfilmförderung als Reaktion auf das Oberhausener Manifest und den „Jungen Deutschen Film“.¹⁰⁹

In der Zwischenzeit bleibt den „Jungfilmern“¹¹⁰, wie sie anfangs abschätzig genannt wurden, nur das Üben mit Kurzfilmen. Ihre Filme waren inspiriert von der „Nouvelle Vague“ und stellen die Kritik an Politik und Gesellschaft in den Mittelpunkt. Es sollte ein starker Kontrast zum Unterhaltungskino geschaffen werden. Das Publikum sollte mit kritischen Themen zum Nachdenken animiert werden. Zentral war auch die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit, die ihrer Meinung nach nur unzureichend aufgearbeitet wurde. Erst der internationale Erfolg der Filme auf verschiedenen Festivals, führte zu einer Anerkennung in der deutschen Gesellschaft und der Installation von Fördersystemen und deutschen Filmfestivals.

Wim Wender, der neben Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge u. a. zu der Gruppe der „Jungfilmer“ gehörte drehte 1970 seinen Abschlussfilm und gleichzeitig ersten Langfilm *Summer in the City*. Der Film zeichnete sich aus durch lange Einstellungen, sorgfältiger Umgang mit Licht und Autofahrten mit Rockmusik.¹¹¹

1971 gründeten dreizehn Autorenfilmer¹¹² des „Jungen Deutschen Films“ gemeinsam den „Filmverlag der Autoren“. Sie organisierten sich nach dem Vorbild des „Verlags der Autoren“: Mit einem Stammkapital war jeder gleichermaßen beteiligt und die Filme wurden über den Filmverlag produziert und vertrieben.¹¹³

Die staatlichen Fördersysteme werden immer weiter ausgebaut und sorgten dafür, dass die Autorenfilme des „Jungen Deutschen Films“ als eine Art Marke international aufgeführt wurden. Von diesem internationalen Erfolg war der Erfolg und das Ansehen im

¹⁰⁸ vgl. Bringezu 2009: S. 10

¹⁰⁹ vgl. Bringezu 2009: S. 18

¹¹⁰ Bringezu 2009: S. 6

¹¹¹ vgl. Pflaum / Prinzler 1992: S. 40

¹¹² Gründungsmitglieder waren: Peter Ariel, Hark Bohm, Uwe Brandner, Michael Fengler, Florian Furtwängler, Veith von Fürstenberg, Hans W. Geissendörfer, Peter Lilienthal, Hans Noever, Thomas Schamoni, Laurens Straub, Volker Vogeler und Wim Wenders

¹¹³ vgl. Bringezu 2009: S. 6

Heimatland Deutschland abhängig.¹¹⁴ Roger F. Cook und Gerd Gemünden gehen sogar so weit, dass sie Fassbinder, Herzog und Wenders unterstellen, das Modell des Autorenfilms der „Nouvelle Vague“ genommen zu haben und daraus eine Marketingstrategie entwickelt zu haben, die, gefördert durch staatliche Institutionen, den „Jungen Deutschen Film“ als Marke weltbekannt machte.¹¹⁵

3.2 Wim Wenders Faszination für Amerika

Das Besondere an vielen Filmen Wenders ist die offen zugegebene Faszination für Amerika. Wie für viele deutsche Nachkriegskinder führte das Nichtvorhandensein einer positiven deutschen Kultur zur Annahme der amerikanischen Kultur als Ersatz.¹¹⁶ Bereitwillig konsumierten sie US-Amerikanische Filme und Musik. Über die amerikanischen Besatzungsmächte hatte man zusätzlich noch Zugriff auf US-Radio und US-Fernsehen. Dieser Entwicklung wurde auch lange nicht entgegengewirkt, da zum einen Deutschland nicht einfach an die Kultur vor der Nationalsozialistischen Zeit anknüpfte, sondern kulturelle Belange hintenanstellte und den Wiederaufbau vorantreibt. Zum anderen breitete die USA als Besatzungsmacht bereitwillig ihren kulturellen Einfluss auf Deutschland immer weiter aus, sodass die gesteigerte Nachfrage nach US-Filmen, der amerikanischen Filmindustrie zu Gute kam.

Dieser kulturgeschichtliche Umstand ist einer der zentralen Bausteine im filmischen Werk Wenders. Seine Figuren begeben sich sehr häufig auf die Suche nach ihrer eigenen Identität, als Hinweis auf die fehlende deutsche Kultur und Identität in den Nachkriegsjahren.¹¹⁷

Diese Identitätssuche drückt er in seinen Filmen in der Reise aus.¹¹⁸ Auf dieser Reise sucht die Figur neben ihrer Identität, nach Freiheit und Authentizität. Das Genre der Wahl von Wenders dafür ist der eigentlich uramerikanische Road Movie.¹¹⁹ Als „Poet des

¹¹⁴ vgl. Cook, Roger F. / Gemünden, Gerd (Hrsg.): The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition, Wayne State University Press, Detroit (USA) 1997: S. 16

¹¹⁵ Cook / Gemünden 1997: S. 17

¹¹⁶ vgl. Lev 1993: S. 60

¹¹⁷ vgl. Lev 1993: S. 61

¹¹⁸ vgl. Eißel 2007: S. 9

¹¹⁹ vgl. Eißel 2007: S. 37

„Road Pictures“¹²⁰ nimmt er sich des Genres an und passt es an die Bedürfnisse seiner Geschichte an.¹²¹

Für den jungen Wenders ist die „lustbesetzte amerikanische Konsumkunst [...], darüber hat er selbst geschrieben, Befreiung von der Enge europäischer Erbauungskunst“¹²², schreibt die Filmkritikerin Frieda Grafe. Er hat eine Vorliebe für amerikanische Regisseure und Rockmusik, lobt die Filme in seinen Kritiken und baut Rockmusik in seine Kurzfilme ein und verweist in den Titeln darauf.¹²³

3.3 Wenders Durchbruch und weitere Filmografie

Wenders Durchbruch und kritischer Erfolg war 1973 mit dem Film *Alice in den Städten*. In dem Film geht es um einen vereinsamten Journalisten, der auf Grund einer Schreibblockade seine Reportage in den USA nicht fertigstellen kann. Kurz vor dem Rückflug am Flughafen in New York City wird ihm das kleine Mädchen Alice anvertraut. Er soll auf sie nur kurzzeitig aufpassen, wird aber versetzt. Mit Alice begibt er sich auf eine Reise durch Deutschland, um die Großmutter von Alice zu suchen. Der Protagonist wird in die Verantwortung gezwungen und kann so seine Identität finden.¹²⁴

Falsche Bewegung aus dem Jahr 1975 und *Im Lauf der Zeit* aus dem Jahr 1976 sind zwei weitere Road Movie in Wenders Filmografie. Die beiden Filme werden zusammen mit *Alice in den Städten* als Wenders „Road-Movie Trilogie“ bezeichnet.¹²⁵

Den internationalen Durchbruch hat Wenders 1977 mit *Der amerikanische Freund*. Wenders nimmt sich eine actionreiche Kriminalgeschichte vor und erzählt darin die Geschichte von einem vermeintlich Totkranken, der zur finanziellen Absicherung seiner Familie einen Mordauftrag annimmt. Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler glauben in dem adaptierten Stoff einen unpersönlichen Film Wenders zu erkennen, wo die Handschrift des Regisseurs vor dem Stoff zurücktritt.¹²⁶ Durch den Film wird Francis

¹²⁰ Eißel 2007: S. 5

¹²¹ Ausführlich dazu in Kapitel 5.2

¹²² Eißel 2007: S. 36

¹²³ Z. B. der Titel eines seiner Kurzfilme: *3 amerikanische LP's*

¹²⁴ vgl. Pflaum / Prinzler 1992: S. 41

¹²⁵ vgl. D'Angelo, Mike: Criterion offers a loose trilogy from Wim Wenders, king of the road movie, in: Modell, Josh (Hrsg.): DVD review, A. V. Club, Chicago (USA) 28.05.2016, in: <http://www.avclub.com/review/criterion-offers-loose-trilogy-wim-wenders-king-ro-237372> (Zugriff am 06.06.2017)

¹²⁶ Pflaum / Prinzler 1992: S. 43

Ford Coppola auf ihn aufmerksam und lädt ihn nach „Hollywood“ ein, um *Hammett* zu realisieren, der 1982 erscheint.

Für Wenders bedeutete dies im ersten Moment die Erfüllung eines lang gehegten Traums, endlich einen großen Hollywoodfilm drehen zu können. Die Realität sah aber anders aus: Die Produktion war durch viele Rückschläge, Pausen und Neustarts geplagt. Auch konnte Wenders seine persönliche Handschrift nur beschränkt einbringen, Francis Ford Coppola als ausführender Produzent bestimmte und kontrollierte alle kreativen Entscheidungen mit.¹²⁷

Auf diese amerikanische Produktion folgte die vergleichsweise kleine europäische Produktion *Der Stand der Dinge* auch im Jahr 1982. In diesem Film verarbeitet er laut Alexander Graf seine Erfahrungen in Hollywood.¹²⁸ Im Film muss sich der Protagonist, ein Filmregisseur, der in Europa einen künstlerischen Film mit ausdrucksstarken Bildern drehen will, gegen seine amerikanischen Investoren durchsetzen, die einen massentauglichen Hollywoodfilm mit typischem Plot gedreht haben wollen. Die Geschichte endet mit dem Tod des Protagonisten. Laut Graf sterben in diesem Film dadurch auch metaphorisch die europäischen künstlerischen Ideale und daher ist der Protagonist als sein Erschaffer Wenders zu identifizieren, der mit der Produktion von *Hammett* eine ähnliche künstlerische Krise durchmachte.¹²⁹ *Der Stand der Dinge* gewann 1982 bei den Filmfestspielen in Venedig den Goldenen Löwen.

1984 folgte *Paris, Texas*. Auf diesen Film wird im nachfolgenden Kapitel 4 noch ausführlich eingegangen. Wichtige Stationen nach *Paris, Texas* waren 1987 *Himmel über Berlin*, für den er 1987 den Regiepreis der Filmfestspiele in Cannes erhielt und 1993 die Fortsetzung *In weiter Ferne, so nah!*. In jüngster Zeit ist Wenders mit Dokumentarfilmen sehr erfolgreich: Er war im Jahr 2000 mit *Buena Vista Social Club*, im Jahr 2012 mit *Pina* und im Jahr 2015 mit *The Salt of the Earth* für je einen Academy Award als bester Dokumentarfilm nominiert.

Seine beiden letzten Filme, 2015 *Every Thing Will Be Fine* und 2016 *Les beaux jours d'Aranjuez* sind fiktionale Dramen.

¹²⁷ vgl. Graf, Alexander: the cinema of Wim Wenders. the celluloid highway, Wallflower Press, London (GB) 2002: S. 14

¹²⁸ Graf 2002: S. 14 – 15

¹²⁹ Graf 2002: S. 15

3.3.1 Der amerikanische Traum

Eng verbunden mit der Faszination und Idee, die man von den USA hat, ist der amerikanische Traum. Dieser Mythos ist tief verwurzelt in der Gründungsgeschichte und gehört zum Selbstverständnis der US-Amerikaner. Amerika ist das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, unabhängig von Alter, Herkunft, Geschlecht, Hautfarbe und Religion kann es jeder zum Erfolg schaffen. Die Chancen sind für alle gleich. Durch harte Arbeit kann man es aus eigener Kraft nach ganz oben schaffen.¹³⁰

Auch Wenders träumt den amerikanischen Traum: „Meine erste Erinnerung an Amerika ist die an ein mythisches Land, wo alles viel besser war.“¹³¹ Durch die Medien wird Amerika zu einem Synonym für Abenteuer und Freiheit. Für Wenders ist Amerika die Projektionsfläche für Sehnsüchte.¹³² Wenders richtet seine eigene Kreativität nach seinem amerikanischen Traum aus. Nach eigener Aussage, ist er niemals dem Irrtum erlegen, dass er ein amerikanischer Filmemacher sei.¹³³ In seinem Filmschaffen sieht er diesen „Kulturimperialismus“ amerikanischer Medien auch kritisch: In *Im Lauf der Zeit* sagt ein Protagonist stellvertretend für Wenders: „Die Amis haben unser Unterbewusstsein kolonialisiert.“¹³⁴

Besonders schockierend war für Wenders sein erster Besuch in den USA 1973, welchen er in seinem Gedicht „Der Amerikanische Traum“ verarbeitete:¹³⁵ Die Euphorie, den amerikanischen Traum, seine Vorstellungen und Sehnsüchte in Amerika zu entdecken führten ihn den ersten Tag durch die Straßen von New York City. Als er am Abend sein Hotelzimmer betrat und den Fernseher anschaltete, bekam sein verklärtes und euphorisches Bild von Amerika Brüche. Im Fernsehen entdeckte er, nach seiner Aussage, eine andere Sicht auf Amerika, die einer medienverseuchten Kultur, die alle ihre Bilder auf eine Künstlichkeit und auf den kalkulierten Effekt hin reduziert hatten. Durch diese Erfahrung bildete sich bei ihm eine Abgeklärtheit gegenüber dem amerikanischen Traum,

¹³⁰ vgl. Emcke, Carolin: Träum weiter, Amerika, in: Zeit Online, aus der Zeit Nr. 43/2012, 18.10.2012, <http://www.zeit.de/2012/43/Amerikanischer-Traum-Reportage-USA/komplettansicht> (Zugriff am 06.06.2017)

¹³¹ Eißel 2007: S. 35

¹³² vgl. Eißel 2007: S. 34

¹³³ Töteberg 2005: S. 24

¹³⁴ Töteberg 2005: S. 25

¹³⁵ vgl. Cook / Gemünden 1997: S. 122

wodurch seine Filme eine ausgewogene Darstellung von amerikanischen Themen haben: Licht- und Schattenseiten werden beleuchtet.¹³⁶

3.4 Stilmittel von Wenders Autorenschaft

Die wichtigsten Bestandteile eines "Wendersfilms", laut Anna Katharina Eißel, sind die Themen Reise und Wahrnehmung.¹³⁷ Mit diesen beiden Themen als Essenz gestaltet Wenders sein Werk. Wim Wenders bezeichnet sich selbst als „Regisseur der Orte“.¹³⁸ Die Intention der Reise ist es, sich unvoreingenommene und neue Bilder der Fremde zu machen. Gerade die Unvoreingenommenheit ist Wenders wichtig, um keine Manipulation und keinen Missbrauch der Bilder zuzulassen, wie es unter den Nationalsozialisten geschehen ist.¹³⁹

Als weitere Charakterisierungen sind zutreffend: Wenders Werk ist Amerika-affin, da der Mythos Amerika und des amerikanischen Traumes ein wichtiger Fixpunkt in der Jugend des Regisseurs war.¹⁴⁰ Sein Werk ist Road Movie-lastig, seine Filme sind Odysseen.¹⁴¹ Die Bildästhetik, gerade von den Totalen, ist vom klassischen Western beeinflusst, da die Filme von John Ford, Anthony Mann und Howard Hawks stilbildend für Wenders waren.¹⁴²

Wim Wenders Figuren sind vom romantischen Bildungsroman beeinflusst.¹⁴³ Die Ideale des Helden treffen auf die harte Realität. Meistens sind Wenders Figuren einsame, heimatlose Männer mit einer gestörten Beziehung zum Vater. Im Sinne des Bildungsromans bewegt sich der Held äußerlich vorwärts durch die Welt, um sich auch innerlich weiter entwickeln zu können.

Peter Hasenberg sagt zusammenfassend über Wenders Themen und Figuren:

„Wie man leben soll, wie man eine Einstellung zur Realität, wie man eine Einstellung zu Menschen findet, wie Männer zu Frauen finden, sind die zentralen Fragen in allen

¹³⁶ vgl. Cook / Gemünden 1997: S. 122

¹³⁷ Eißel 2007: S. 4

¹³⁸ Eißel 2007: S. 6

¹³⁹ vgl. Eißel 2007: S. 9

¹⁴⁰ vgl. Eißel 2007: S. 4

¹⁴¹ vgl. Eißel 2007: S. 3

¹⁴² vgl. Eißel 2007: S. 36

¹⁴³ vgl. Eißel 2007: S. 9

*Filmen von Wim Wenders: Sie alle handeln vom Unterwegssein, von Reisen, sie zeigen Figuren auf der Suche nach sich selbst, nach Beziehungen, nach Heimat. Sie sind gleichzeitig immer auch Reflexion über das Kino, über die Macht der Bilder, über das Sehen, über die Wahrheit, die in den Bildern liegen kann.*¹⁴⁴

Eine wichtige Rolle in Wenders Werk nimmt die Rockmusik ein, laut Hasenberg ist sie aufgeladen mit Assoziationen an seine Jugend und den amerikanischen Traum.¹⁴⁵

Wenders arbeitete bis in die neunziger Jahre hinein oft mit dem gleichen Kreativpersonal: Robby Müller war der Chefkameramann und Peter Przygodda machte den Schnitt. Er besetzt gerne bekannte Regisseure in kleineren und größeren Rollen, z. B. Bernhard Wicki in *Paris, Texas*.

Mit all diesen Elementen und Stilmitteln versucht Wenders das Publikum zum Reflektieren anzuregen.¹⁴⁶ Im Gegensatz zu radikaleren Ansätzen des „Jungen Deutschen Films“ ist das Publikum bei Wenders freier. Es soll unvoreingenommen Sehen und Nachdenken.

Lange beobachtende Einstellungen, oft als Totalen, definieren den Kamerastil Wenders. Zum einen ist dies ein Stilmittel, dass schon durch die Autorenfilmer der „Nouvelle Vague“ als Kontrast zum Unterhaltungskino genutzt wurde. Zum anderen haben diese Einstellungen bei Wenders, gerade in den Totalen, einen epischen Anspruch. Die Landschaft bekommt eine starke Bedeutungsebene. Er hat sich dieses Stilmittel aus den klassischen Western ausgeliehen.

Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler stellen die These auf, dass Wenders bei seinen großen und teuren Produktionen die eigene Handschrift verliere:¹⁴⁷ Der hohe Aufwand und das geforderte Maß an Perfektion seien ausschlaggebend dafür, dass Wenders Handschrift hinter dem Projekt zurücktrete. Gerade bei den hochbudgetierten Filmen sei dieses Phänomen immer wieder zu beobachten. Nicht nur bei Wenders würde dies vorkommen, sondern auch bei einzelnen Projekten von Fassbinder und Herzog.

¹⁴⁴ Hasenberg, Peter: Das Kreuz am Rande des Weges – Religion und Spiritualität im deutschen Film der letzten zwei Jahrzehnte, in: Kuhn, Michael u. a. (Hrsg.): Hinter den Augen ein eigenes Bild. Film und Spiritualität, Benziger Verlag, Zürich (CH) 1991, S. 161 – 184: S. 177

¹⁴⁵ Hasenberg 1991: S. 179

¹⁴⁶ vgl. Cook / Gemünden 1997: S. 16

¹⁴⁷ Pflaum / Prinzler 1992: S. 43

4 Analyse des Films *Paris, Texas*

Vor der eigentlichen Analyse wird hier einmal kurz die Handlung von *Paris, Texas* umrissen:

In der Wüste des Big Bend Nationalparks in Texas nahe der mexikanischen Grenze taucht ein bärtiger Mann (Harry Dean Stanton) mit zerschlagenem Anzug und einer roten Baseballmütze an einer einsamen Tankstelle auf. Vermutlich auf Grund von Dehydration bricht er zusammen. Der behandelnde Arzt (Bernhard Wicki) kann die Identität des Mannes nicht feststellen, findet aber eine Visitenkarte in den Taschen des Unbekannten. Walt Henderson (Dean Stockwell) ist am anderen Ende der Leitung. Der Hersteller von Werbetafeln, der in Los Angeles lebt vermutet in dem Unbekannten seinen Bruder Travis. Er macht sich auf dem schnellsten Weg nach Texas auf, um seinen Bruder in Empfang zu nehmen.

Als Walt in Texas eintrifft ist der Unbekannte schon wieder weitergezogen. Zufällig entdeckt er ihn, wie er auf einem Feld neben der Straße marschiert. Walt spricht ihn an und kann ihn überreden, in das Auto zu steigen. Es handelt sich tatsächlich um seinen Bruder Travis, jedoch scheint dieser stumm zu sein. Erst nach einiger Zeit bekommt Walt das Wort „Paris“ aus Travis heraus.

Da Travis Flugangst hat und sich weigert zu fliegen, müssen die beiden Brüder den langen Weg mit dem Auto zurücklegen. Auf dem Weg erzählt Walt seinem Bruder, dass Travis Sohn Hunter, seit dem Verschwinden von ihm und seiner Frau, bei Walt und seiner Frau Anne lebt. Travis ist vor vier Jahren verschwunden, sein Sohn ist jetzt sieben Jahre alt. Im Gegenzug zeigt Travis ihm ein Foto von einem kargen Stück Land, dass er gekauft hat. Das Stück Land befindet sich im Ort Paris in Texas. Seine Eltern sollen sich dort kennengelernt, lieben gelernt und Travis dort gezeugt haben. Travis Vater hat immer den Witz erzählt, seine Frau käme aus Paris. Nach einer langen Pause habe er Texas mit angefügt.

Anne (Aurore Clément) und Hunter (Hunter Carson) erwarten die beiden in Los Angeles. Während Anne sofort offen auf Travis zu geht und ihn herzlich empfängt, ist Hunter sehr zurückhaltend. Auf eine Initiative von Walt schauen sich alle gemeinsam einen Urlaubsfilm an, der Walt, Anne, Hunter, Travis und seine Frau Jane (Nastassja Kinski) in einem Urlaub in glücklicheren Tagen zeigt. Hunter taut langsam auf und nähert sich an Travis an, der anfangs unbeholfen versucht, die Vaterrolle einzunehmen.

Annes Angst, dass Travis Auftauchen ihre kleine Familie zerreißt nimmt auf Grund der Annäherung zwischen Hunter und Travis zu, trotzdem erzählt sie ihm, dass sie für Hunter immer an einem bestimmten Datum des Monats aus einer Bank in Houston in Texas

Geld von Jane erhalte. Für Travis ist das der nächste Punkt seiner Reise. Er kauft sich ein altes Auto und will sich auf den Weg machen.

Vor seiner Abfahrt will er sich von Hunter verabschieden, doch der Junge möchte mitfahren und Travis verwehrt ihm diesen Wunsch nicht. Travis ruft Anne an, um ihr von den Reiseplänen von ihm und Hunter zu berichten. Ihre Befürchtung hat sich damit für sie erfüllt, ihre kleine Familie wird zerrissen.

Tatsächlich treffen sie am Tag, an dem die Banküberweisung stattfinden soll, in Houston bei der Bank ein. Aus der Ferne können sie Jane beobachten und folgen ihr mit dem Auto. Sie hält vor einem heruntergekommenen Gebäudekomplex. Travis folgt ihr alleine in das Gebäude hinein. Er ist in einer Art Peepshow gelandet. Einsame Männer können durch einen Einwegspiegel¹⁴⁸ in die verschiedenen nachgebauten Schauplätze (z. B. Hotelzimmer, Pool, Café) Frauen bestellen und per Sprechanlage mit ihnen reden. Tatsächlich schafft er es Jane in eine Kabine zu bestellen. Nach einer anfänglichen sprachlosen Überwältigung fängt Travis sich und fängt stattdessen an, sie als Prostituierte zu beschimpfen. Sie will diese für sie unangenehme Situation verlassen, aber Travis kommt ihr zuvor, entschuldigt sich und verlässt die Kabine.

Zurück bei Hunter mietet er ein Hotelzimmer an und bringt Hunter dort unter. Er bespricht für ihn eine Kassette, in dem er sich von Hunter verabschiedet, ihm aber verspricht, ihn und seine Mutter wieder zusammen zu bringen. Ohne Travis, da es für ihn zu spät sei.

Travis macht sich auf dem Weg, die Peepshow ein zweites Mal zu besuchen. Er erzählt Jane eine lange Beichte, in dessen Verlauf sie ihn anhand seiner Geschichte erkennt. Sie berichtet dann die Geschichte aus ihrer Sicht.

Die Vorgeschichte von Travis und Jane lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Obwohl der Altersunterschied zwischen den beiden sehr groß ist, Jane ist sehr jung und Travis schon mittleren Alters, als sie sich kennen lernen, gehen die beiden eine Beziehung ein. Anfangs ist die Liebe zwischen den beiden sehr groß, doch in Travis entwickelt sich eine Eifersucht. Die Eifersucht wird immer krankhafter, sodass Travis seinen Job aufgibt, um dauerhaft bei Jane zu sein. Der Haushalt der Familie gerät in finanzielle Schieflage und auch die krankhafte Eifersucht nimmt nicht ab. Travis beschuldigt Jane Beziehungen mit anderen Männern zu haben, betrinkt sich immer häufiger und wird auch gewalttätig ihr gegenüber. Schließlich steht der Wohnwagen, in dem die Familie lebt, in

¹⁴⁸ Die Sicht hindurch ist nur von einer Seite aus möglich. Von der gegenüberliegenden Seite aus sieht man nur sein eigenes Spiegelbild.

Flammen. Hunter und Jane sind nicht zu finden. Von dort aus beginnt Travis seine vierjährige Reise durch die Wüste.

Jane berichtet Travis davon, wie hart die Zeit nach dem Verschwinden von ihm war, nachdem sie Hunter bei Anne und Walt abgegeben hatte. Wie schwer es für sie war, mit der Beziehung zwischen ihr und Travis abzuschließen. Travis schaltet eine Lampe in seine Raum an und dreht sich in Richtung Scheibe, damit die Wirkung des Einwegspiegels aufgehoben ist und Jane ihn sehen kann. Er sagt ihr, dass Hunter in einem Hotelzimmer auf sie warte und dass er die beiden zusammenführen wolle.

Von einem Parkplatz aus, der sich neben dem Hotel befindet kann Travis aus der Ferne das Wiedersehen von Jane und Hunter beobachten. Nachdem dies geschehen ist, steigt er in sein Auto und verlässt die Stadt Richtung Horizont.

Nach *Hammett* ist *Paris, Texas* der zweite Spielfilm von Wim Wenders der ausschließlich in den USA gedreht wurde, jedoch waren durch die Produktionsbedingungen ganz andere Voraussetzungen für den Film gegeben. Im Gegensatz zur US-Produktion *Hammett* wurde dieser Film ausschließlich europäisch produziert. *Paris, Texas* ist eine Koproduktion der deutschen Road Movies Filmproduktion, des WDRs, der Project Film, der französischen Argos Films und des britischen Channel 4. Wenders arbeitete mit dem amerikanischen Schauspieler und Dramatiker Sam Shepard am Drehbuch. Gedreht wurde vom 29.09.1983 bis zum 11.12.1983 in Texas und Kalifornien in chronologischer Reihenfolge. Für Wenders hatte diese Produktion viele Anreize im Gegensatz zu den vorigen Erfahrungen vor allem mit amerikanischen Produktionen: Mit dem geringen Budget und der ausschließlich europäischen Finanzierung konnte Wenders unabhängig arbeiten. Durch den großen Abstand zwischen Financiers und Drehort und da Wenders nur mit einem kleinen ausgewählten Stab drehte, fand de facto keine fremde Einflussnahme auf den Film statt.¹⁴⁹

Die Uraufführung fand am 19.02.1984 bei den 37. Filmfestspielen in Cannes statt, wo der Film einstimmig von der Jury mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde.¹⁵⁰

Paris, Texas wurde neben einem kritischen Erfolg, auch ein Publikumserfolg. Alleine in Frankreich sahen über eine Millionen Zuschauer den Film. Die besondere Wichtigkeit

¹⁴⁹ vgl. Lev 1993: S. 109 – 110

¹⁵⁰ vgl. Wiedlerothier, Uwe: Filmprogramm 117. *Paris, Texas*, Verlag Uwe Wiedlerothier, Stuttgart 1984: S.

von *Paris, Texas* für ihn persönlich und die Erleichterung über den kritischen und den Publikumserfolg stellt Wenders in einem Interview so dar:

*„I finally made the film in America that I had come to do in the first place, [...] It allowed me to go home because I could not go back empty handed as a failure, because I looked at ‘Hammett’ as a failure.“*¹⁵¹

Die Handlung von *Paris, Texas* ist linear in chronologischer Reihenfolge erzählt. Es gibt keine Zeitsprünge oder Rückblicke. Bis auf wenige Ausnahmen bleibt die Kamera beim Protagonisten Travis. Shepard und Wenders erzählen die Handlung dreigeteilt:

Im ersten Abschnitt steht die Handlung im Vordergrund. Travis, der Protagonist hat wenig bis gar keinen Dialog und man bekommt erste Anhaltspunkte der „Backstory Wound“¹⁵² von Travis nur durch seine Handlungen und durch vereinzelte Gesprächsfetzen seines Bruders Walt mit. Eingrenzen lässt sich dieser Abschnitt vom Beginn des Films, bis zu dem Moment, wo Walt und Travis in Los Angeles eintreffen.

Der zweite Abschnitt beginnt mit dem Aufeinandertreffen von Travis mit der Familie seines Bruders und endet mit der Ankunft von Travis und Hunter bei der Peepshow in Houston. Handlung und Dialog existieren hier gleichberechtigt nebeneinander. Travis baut eine Beziehung zu seinem Sohn auf, dafür muss er seine Sprache wiederfinden. Doch der ausschlaggebende Punkt, der Hunter wieder mit seinem Vater eine Beziehung aufbauen lässt, ist das Schauen eines stummen Urlaubsfilms. Hier ist die Handlung wichtiger als der Dialog. Auf der Reise von Hunter und Travis findet auch viele Handlungen nonverbal statt.

Fast der gesamte dritte Abschnitt spielt an nur einem Schauplatz, der Peepshow. Hier wird sehr viel Zeit für den Dialog zwischen Travis und Jane aufgewendet. Der Dialog löst auch die Vorgeschichte von Travis auf, wie er überhaupt für vier Jahre in der Wüste verschwinden konnte. Durch die Platzierung am Ende und der Dauer der Szene wird der Auflösung sehr viel Bedeutung zugeschrieben. Am Ende der Handlung steht kein typisches Happy End. Travis vereint nur einen Teil seiner Familie ohne ihn.

¹⁵¹ Davis, Edward: Wim Wenders Discusses Painful ‘Hammett’ Collaboration With Coppola, Friendship With Nicholas Ray, 22.10.2011, in: IndieWire, <http://www.indiewire.com/2011/10/wim-wenders-discusses-painful-hammett-collaboration-with-coppola-friendship-with-nicholas-ray-115638/> (Zugriff am 06.06.2017)

¹⁵² Gemeint ist mit diesem Begriff eine psychische Verletzung des Protagonisten in der Vorgeschichte des Films. Diese Verletzung leitet unterbewusst oder bewusst alle Entscheidungen des Protagonisten in der Handlung des Films.

Für Peter Buchka erzählt Wenders in *Paris, Texas* zwei Geschichten: Eine sichtbare und eine unsichtbare Geschichte.¹⁵³ In der sichtbaren Geschichte geht es um die Einsamkeit der Individualität, der Unschuld der Sehnsüchte und Träume und der Freiheit auf den Straßen. Sie erzählt die Geschichte einer Figur, die den amerikanischen Traum träumt. Im Gegensatz dazu steht die unsichtbare Geschichte, die von falschen Vorstellungen erzählt, die zu Schuld führen. Außerdem erzählt sie von Selbsterkenntnis, die zu Buße und einem Opfer führen kann. Offenbaren tut sich die unsichtbare, innere Geschichte erst am Ende in der Konfrontation von Travis und Jane. Die beiden Gegensätze, die sichtbare und unsichtbare Geschichte, arbeiten das Innenleben von Travis heraus, d. h. den Konflikt zwischen seinen Wünschen und wie die Realität für ihn aussieht.

In der Figurenanalyse konzentriert sich die Arbeit nur auf Travis, da er als Protagonist den größten Raum in dem Film einnimmt und am meisten charakterisiert wird. In seiner Eigenschaft als Wanderer auf Identitätssuche ist er ein typischer Charakter aus Wim Wenders Werk. Alle seine Protagonisten sind auf der Suche.¹⁵⁴

Travis Name ist ein sogenannter „Telling Name“, der Name der Figur gibt einen Hinweis auf seine Funktion in der Handlung. In diesem Fall ist der Name „Travis“ mit dem englischen Wort „to travel“, das Reisen, vom Wortstamm und der Phonetik verwandt.¹⁵⁵ Travis Handeln ist immer zielgerichtet, auch wenn das Ziel in vielen Fällen nicht offensichtlich ist. Hauptsächlich treibt ihn die Schuld seiner Vorgeschichte durch die Handlung: Er will sich mit seiner Familie aussöhnen und glaubt seinen Frieden mit ihnen auf seinem Land in Paris in Texas zu finden. Dieses Stück Land ist die klare Definition von Travis Heimatsbegriff, jedoch entscheidet er sich am Ende der Geschichte dafür, seine Familie zusammenzuführen, sich selbst aber aus der Gleichung herauszunehmen. Travis realisiert, dass er keine Erlösung in dieser Heimat finden wird, da er von falschen Vorstellungen zu dieser Annahme verleitet wurde. Angeblich verliebten sich dort seine Eltern und zeugten ihn dort. Jedoch hatte sein Vater auch, und das konnte sich Travis erst gegen Ende der Handlung eingestehen, große Probleme mit Eifersucht, Gewalt und Alkohol. Mit dieser Realisation ist es möglich, dass sich Travis Charakter weiterentwickelt und er seine Erlösung in der Familienzusammenführung von Jane und Hunter findet. Er selbst beginnt wieder zu wandern auf der Suche nach der perfekten Heimat. Damit hat Travis eine genaue Vorstellung von dem Begriff Heimat.

¹⁵³ Buchka, Peter: Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme, erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985: S. 185 – 186

¹⁵⁴ vgl. Pflaum / Prinzler 1992: S. 45

¹⁵⁵ vgl. Eißel 2007: S. 60

Auffällig ist dabei aber, dass Wenders außer Acht lässt, dass dieser Akt der Erlösung, die Familienzusammenführung, vermutlich eine andere Familie zerstört, die von Walt und Anne. Zum Ende des Films scheint deren Geschichte für Wenders aber schon egal zu sein. Nachdem Hunter und Travis Los Angeles verlassen, kommen Walt und Anne nie wieder im Film vor.¹⁵⁶ Travis arrangiert die Welt nach seinem Bild, um Erlösung zu erfahren, ungeachtet der unwichtigeren Charaktere.

In gewisser Weise lässt sich Travis dadurch als Antiheld bezeichnen. Aber nicht nur seine zerstörerischen Handlungen am Schluss lassen diesen Eindruck entstehen. Sein mysteriöses Verhalten am Anfang, verbunden mit der Stummheit, schafft einen schwierigen Zugang zum Charakter. Eine Identifikation mit dem Protagonisten ist nur schwer möglich. Auffällig an Travis ist die ambivalente Rolle des Vaters und die daraus resultierenden Auswirkungen auf die Handlungen von Travis. Beziehungen zu den Vätern sind beim „Jungen Deutschen Film“ und besonders auch bei Wim Wenders ein zentrales Thema der Filme. Aus Erfahrungen der Nachkriegszeit schöpfend, die Generation ohne Väter oder die Generation, die die ausbleibende Vergangenheitsbewältigung der Väter miterlebte, spielen Väter eine zentrale Rolle in diesen Werken. Im Fall von *Paris, Texas* hat sich dieses Element noch lange über die Bewegung des „Jungen Deutschen Films“ hinweg gehalten.¹⁵⁷

Kinematografisch wurden laut Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler bei Wenders noch nie so gut die Beziehung zwischen den (texanischen) Landschaften und den Gefühlen und Beziehungen der Figuren eingefangen.¹⁵⁸ Auch Uwe Künzel bemerkt dazu:

„Zum ersten Mal stellt sich auch Wenders‘ optisches Vokabular vollkommen in den Dienst der Geschichte [...] Die Weite der Landschaften zu Beginn, die Geborgenheit in den mit sanften Farben gezeichneten Räumen des Bungalows von Anne und Walt, schließlich die Kälte der Peepshow, gegen die sich die Wärme der Annäherung zwischen Travis und Jane zur Wehr setzen muß“¹⁵⁹

Wenders ließe kein kinematografisches Gesamtkonzept erkennen, dass nur auf die Vermittlung einer Botschaft aus sei, sondern die verschiedenen Kameraeinstellungen und

¹⁵⁶ vgl. Kolditz 1992: S. 254

¹⁵⁷ Die Bewegung wird grundsätzlich den sechziger und siebziger Jahren zugeordnet.

¹⁵⁸ Pflaum / Prinzler 1992: S. 45 – 46

¹⁵⁹ Künzel 1989: S. 188

die Ausstattung unterstützen das Nachempfinden der jeweiligen Situationen in den sich die Figuren innerlich wie äußerlich befänden.

Wender selbst sagt über seinen Film: „Ich glaube, ich habe nie so viele Totalen gedreht, oder Halbtotale, wie in diesem Fall hier“.¹⁶⁰ Die Totalen definieren auch den Gesamteindruck der Kinematografie von *Paris, Texas*. Den amerikanischen Landschaften wird viel Platz und Zeit eingeräumt, gerade die episch anmutenden Einstellungen der texanischen Wüste am Anfang lassen Travis ganz klein wirken.

Typisch für Wenders ist auch das langsame Schnitttempo und das lange verweilen in einzelnen Einstellungen im Film. Das Publikum kann das Gezeigte lange auf sich wirken lassen und durch das langsame Erzähltempo darüber reflektieren.

4.1 Darstellung des amerikanischen Traums

In einer seiner ersten Filmkritiken schreibt Wenders: „Filme über Amerika müssten ganz aus Totalen bestehen, wie es das in der Musik schon gibt“.¹⁶¹ Mit dieser verklärten Darstellung nimmt er das vorweg, was er später in den meisten seiner Filme darstellen wird: Eine Faszination mit der mythologischen Darstellung von Amerika und den damit verbundenen großen Träumen und Hoffnungen.

Ein großer Teil von Wenders Schaffen basiert auf dem Widerspruch zwischen seiner begeisterten Amerikafaszination und dem kritischen Abgleich mit den Realitäten. Ein solcher Widerspruch wird in der Analyse in Kapitel 4 aufgegriffen, nämlich der Unterschied zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Geschichte. Der Individualismus, die Träume, die Sehnsüchte und die Freiheit der Straße repräsentieren den amerikanischen Traum. Travis ist aber deswegen so ein zerrissener Charakter, da er diese Träume und Erwartungen die er an sich selber hat, nicht erfüllen kann. Die Beziehung zu Jane ist zerstört, sie können nicht wieder zusammenkommen. Auch ist er nicht mehr nur alleine für sich verantwortlich, er muss Verantwortung für Hunter übernehmen. Es tritt die, wie sie oben in der Analyse genannt wird, unsichtbare Geschichte zum Vorschein. Die funktioniert wie eine Realitätsprüfung: Travis muss sich die Schuld eingestehen, wodurch sich seine Sehnsüchte nie erfüllen werden. Er korrigiert seine falschen Vorstellungen und erkennt, dass er Hunter mit seiner Mutter zusammenführen muss. Travis erkennt für

¹⁶⁰ Eißel 2007: S. 55

¹⁶¹ Töteberg 2005: S. 23

sich selbst die Notwendigkeit weiter zu ziehen, sich aus dieser Familie herauszuhalten, bevor er diese wieder zerstört.

Ein weiteres wichtiges Element des amerikanischen Selbstverständnisses wird auch aufgegriffen: Der Besitz des eigenen Stück Lands, von wo aus man durch harte Arbeit seines Glückes Schmied ist. Travis besitzt so ein Stück Land, muss aber feststellen, dass er darauf auch nur falsche Sehnsüchte und Träume projiziert und dort nicht glücklich werden kann.

Peter Lev stößt einen interessanten Gedanken zur Interpretation des Filmtitels und zu dem Namen des titelgebenden Ortes *Paris, Texas* an: Für ihn stellt *Paris, Texas* nicht nur den tatsächlichen Ort der Geschichte dar, sondern auch einen unmöglichen Ort, die Verbindung zwischen dem Staat Texas und der Hauptstadt Frankreichs Paris. Diese Verbindung weckt, wie in der Geschichte durch den Witz von Travis Vater mit der Pause zwischen Paris und Texas angesprochen, falsche Erwartungen. Lev kann sich aber auch vorstellen, dass Wenders damit auf die Verbindung zwischen der US-Kultur, mit Texas als Beispiel für den amerikanischsten aller Staaten, und der europäischen Kultur, mit Paris als Kulturzentrum schlechthin, hinweisen wolle. Er wolle damit seinen Anspruch hervorheben einen europäischen Film in den USA zu drehen.¹⁶²

Anna Katharina Eißel fasst Aussagen von Peter Buchka zusammen, die diesen Beobachtungen zustimmen: „Der Film beschwört so einerseits den Mythos des Westens, hinterfragt diesen durch die Auswahl des Titels aber auch wieder.“¹⁶³

Roger F. Cook und Gerd Gemünden sehen in der Lebenskrise von Travis, dass Wenders sich nach dem mystifizierten Amerika und den klassischen Hollywoodfilmen zurücksehne, die noch klare Geschichten und Ziele hatten, aber die postmoderne Gesellschaft ließe so eine oberflächliche Weltanschauung nicht mehr zu.¹⁶⁴

4.2 *Paris, Texas* als „Euro-American art film“

In diesem Kapitel werden die in Kapitel 2.6 aufgestellten acht Punkte, die nach Peter Lev einen „Euro-American Art Film“ auszeichnen, auf *Paris, Texas* angewendet.

¹⁶² Lev 1993: S. 112

¹⁶³ Eißel 2007: S. 66

¹⁶⁴ Cook / Gemünden 1997: S. 132 – 133

Paris, Texas erfüllt die meisten dieser Bedingungen eindeutig: Der Film wurde in englischer Sprache gedreht, mit Wim Wenders ist ein europäischer Autorenfilmer als Regisseur am Projekt beteiligt, der Film spielt in der damaligen aktuellen Zeit, Schauspieler aus den USA, Deutschland und Frankreich und Filmschaffende aus den USA, Deutschland und den Niederlanden sind an dem Film beteiligt, Wenders konnte diesen Film unabhängig ohne große Beeinflussung realisieren und dem Film damit seine Handschrift verpassen, Anspielungen auf Western, Road Movie und die Verwendung von Rockmusik sind die Merkmale der amerikanischen Unterhaltungsindustrie im Film. Wenders kritische Betrachtung des amerikanischen Traums erfüllt die achte Bedingung, das Aufeinandertreffen von europäischer und amerikanischer Kultur.

In einer Bedingung kann *Paris, Texas* die Definition nicht erfüllen: Mit etwa einer Million Britischer Pfund ist das Budget, selbst für die damalige Zeit, nicht bedeutend höher als bei seinen vorigen größeren ausschließlich europäischen Filmen.¹⁶⁵ Jedoch war bei *Paris, Texas* auch der Anspruch von Wenders nicht der, einen möglichst teuren und aufwendigen Film mit europäischen Geldern in den USA zu drehen, sondern nach den vorigen schlechten Erfahrungen mit einer Hollywoodproduktion, einen kleinen und persönlichen Film in den USA zu drehen.¹⁶⁶

Paris, Texas und andere Filme in diese Gruppe der „Euro-American art films“ einzuordnen ist dem Verfasser der Studie, Peter Lev, sinnvoll, da man damit seiner Meinung nach eine filmische Bewegung, vom Ende der siebziger bis in die neunziger Jahre hinein, in einer Gruppe zusammenfassen kann. Diese Filme bildeten einen Gegenpol zum aufkeimenden Hollywood-Blockbuster Kino.¹⁶⁷ Vielen europäischen Autorenfilmern erschloss sich so die Möglichkeit mit einem größeren Budget ihre Visionen umzusetzen.

¹⁶⁵ Das geschätzte Budget von *Der amerikanische Freund* beträgt laut IMDb etwa 3.000.000 DM (http://www.imdb.com/title/tt0075675/business?ref_=tt_dt_bus Zugriff am 06.06.2017), was in etwa umgerechnet 800.000 Britische Pfund zu der Zeit waren. Das Budget von *Paris, Texas* war mit etwa 1.000.000 Britischen Pfund (http://www.imdb.com/title/tt0087884/business?ref_=tt_dt_bus Zugriff am 06.06.2017) nicht sonderlich viel höher.

¹⁶⁶ vgl. Töteberg 2005: S. 26

¹⁶⁷ Lev 1993: S. 128

5 Umdeutung der klassischen Hollywoodgenres in *Paris, Texas*

In diesem Kapitel wird herausgearbeitet, wie im Detail Wim Wenders Elemente des klassischen Hollywoodgenres für sich umdeutet am Beispiel von *Paris, Texas*. Diese Untersuchung mündet dann in Kapitel 5.4, wo diese Umdeutungen auf Merkmale eines postmodernen Films untersucht werden.

Bei der festgestellten Dreiteilung der Handlung von *Paris, Texas* in der Analyse lassen sich in den einzelnen Teilen unterschiedliche Gewichtungen von Genreelementen feststellen: Im ersten Abschnitt überwiegen die Western- und Road Movie-Elemente mit den großen Totalen von Landschaften und der Reise auf der Straße. Der zweite Abschnitt rückt den melodramatischen Teil der Handlung in den Vordergrund, während Travis versucht, seinen Sohn für sich zu gewinnen. Der Abschnitt endet mit einem Fokus auf die Road Movie-Elemente, wenn Hunter und Travis sich auf die Suche nach Jane machen. Die Konfrontation zwischen Jane und Travis im dritten Abschnitt besteht zu einem überwiegenden Teil aus melodramatischen Elementen. Durch das klärende Gespräch der beiden kommen alle Emotionen an die Oberfläche.

5.1 Western

„Wenders hat zwar nie einen Western realisiert. Das Genre blickt in seinem Oeuvre dafür immer wieder durch, in formal-ästhetischen Versatzstücken Landschaften oder auch in seinen universellen Themen“¹⁶⁸

Das Genre, welches Wenders am stärksten beeinflusste ist der Western. Unzählige Versatzstücke, Zitate und Themen des Westerns hat er für seine Filme verwendet. Die Faszination kommt aus seiner Kindheit und Jugend, als seine Filmbildung noch amerikanisch war und er in den Westernhelden Vorbilder sah.¹⁶⁹

Für *Paris, Texas* bediente er sich, wie in vielen seiner Werke am „Loner“, dem introvertierten, wortkargen, klugen und nachdenklichen Westernhelden. Travis entspricht am Anfang der Handlung diesem prototypischen Bild. Gestört wird der Eindruck nur davon,

¹⁶⁸ Eißel 2007: S. 36

¹⁶⁹ vgl. Buchka 1985: S. 180

dass er keine Schusswaffe trägt und nicht auf dem Pferd unterwegs ist. Wenders Held braucht diese Formen der Männlichkeit nicht, vor allem keine Schusswaffe.

Allgemein ist Gewalt, ein häufiges Mittel der Konfliktlösung im Western, ein sehr seltenes Stilmittel in Wenders Filmen. In Paris, Texas wird in einer Szene in einer Schilderung eines Charakters Gewalt angedeutet. Dort hat die Gewalt aber keinen ehrenhaften Anstrich oder trug dazu bei, einen Konflikt zu lösen, sondern es handelte sich um häusliche Gewalt, die in der Vorgeschichte zwischen Jane und Travis zur Zerstörung der Beziehung zwischen den beiden geführt hatte.

Travis wird durch seinen Zusammenbruch an der Tankstelle am Anfang des Films und dem Auftauchen seines Bruders regelrecht dazu gezwungen, sich am sozialen Leben zu beteiligen und seine Schuld aufzuarbeiten, da er sonst wahrscheinlich so lange wie möglich weiter durch die Wildnis gewandert wäre. In Erinnerung an den Westernhelden „Loner“ begibt sich Travis aber am Ende der Handlung wieder in die Richtung, aus der er kam. Er kehrt wieder in die Wildnis zurück, nachdem seine Aufgabe erfüllt ist. Er hat seine Familie wieder zusammengebracht, damit einen Teil seiner Schuld beglichen und eingesehen, dass er sich von seiner Familie zu deren Wohl trennen muss. So handelt Travis am Schluss im Geiste eines guten „Westerners“ zum Wohl der Allgemeinheit. Er stellt das Wohl von Mehreren vor sein eigenes Wohl.

Eine kritische Behandlung des amerikanischen Traums kann auch im Western stattfinden. Je nach Epoche setzt sich der Western weniger kritisch oder sehr kritisch mit dem amerikanischen Traum auseinander. Von Bedeutung sind die Epochen des kritischen Western, der die Umsetzbarkeit des amerikanischen Traums mit der Realität des Lebens abgleicht und der Spätwestern, in dem der amerikanische Traum schon ausgeträumt ist, der „Westerner“ ist ein Typ Mensch, der nicht mehr gebraucht wird, denn ganz Amerika ist schon entdeckt und zivilisiert.

Nähe zu John Fords *The Searchers* (1956)

Die meisten Zitate und Verweise in Paris, Texas entstammen aus John Fords kritischem Western *The Searchers* aus dem Jahr 1956.

Nachdem er vier Jahre lang durch die Wildnis gewandert ist, bricht der „Loner“ Ethan Edwards (John Wayne) auf, um die Familie seines Bruders zu rächen, die bei einem Indianerüberfall ums Leben kamen. Als Bürgerkriegsveteran wird er auf seinem Rachezug zu einem erbarmungslosen Massenmörder, der auch reihenweise Büffel niederstreckt, um den Indianern ihre Lebensgrundlage zu entziehen. Als einziger Hoffnungsschimmer bleibt ihm, seine Nichte Debbie (Natalie Woods) aus den Fängen des Indianerhäuptlings zu befreien. Jahre später gelingt es ihm den Stamm aufzuspüren.

Während alle Indianer von Ethans Begleiter ermordet werden flieht Debbie in Todesangst vor ihnen. Edwards reitet ihr hinterher, ergreift sie und redet ihr gut zu, dass sie jetzt nach Hause reiten würden. Das Mädchen ist beruhigt und schmiegt sich an ihren Onkel. Ethan bringt Debbie zu einer Ranch, bleibt aber draußen stehen, dreht sich um und geht fort.

Ethan Edwards passt als „Loner“ nicht mehr in die Gesellschaft. Als nomadisch lebender Mann, kann er mit den Frauen des Films, die in Häusern leben, nichts anfangen. Er bleibt während seiner ganzen Reise der zivilisierten Welt fremd oder sogar feindselig. Mit dem verfeindeten Häuptling Scar gehört er zu einem aussterbenden Typ Mensch in der Welt des Films: Der Westen gehört den jungen Leuten, wie dem Halbblut-Begleiter Edwards oder Debbie, die jahrelang bei den Indianern gelebt hat. Diese Leute können zwischen den verfeindeten Kulturen vermitteln, dafür muss aber die alte Generation in Form von Edwards verschwinden. Edwards ist auf der Suche nach einer Heimat die ihm nicht gehören darf. Ford vertritt mit dem Film die Ansicht, dass das amerikanische Land Niemandem gehört.¹⁷⁰ Der Film setzt sich somit kritisch mit dem amerikanischen Mythos der Landnahme auseinander, einem bedeutenden Thema in früheren Western.

Die Totalen Einstellungen am Anfang von *Paris, Texas* erinnern an die Panoramen, die John Ford in seinen Western inszeniert. Beide Wüsten weisen geografische Ähnlichkeiten auf. Travis wird in den ersten Einstellungen von einem schwarzen Falken in der Wüste „begleitet“, was auch als Anspielung auf *The Searchers* gesehen werden kann, da dort das Thema des schwarzen Falken immer wieder aufgegriffen wird.¹⁷¹ Wie Travis ist auch Ethan am Anfang der Handlung seit vier Jahren verschwunden gewesen und beide werden durch eine erzwungene Handlung in die Geschichte gezogen. Warum die beiden Helden für vier Jahre verschwunden sind, wird nicht explizit ausgesprochen. Travis Verschwinden hat sehr wahrscheinlich mit der ausgeübten Gewalt gegenüber seiner Frau zu tun, aber Grund des Verschwindens wird überhaupt nicht zur Sprache gebracht. Vermutlich handelte es sich aber auch um gewalttätige Handlungen, eventuell auch illegale Handlungen. Subtil sprechen beide Filme das Thema Gewalt an: Bei *Paris, Texas* geht es um häusliche Gewalt, die Travis seiner Frau zufügt, bei *The Searchers* geht es um rassistische und sexistische Gewalt, u. a. wenn die Strafexpedition gegen Ende mit dem festen Ziel aufbricht, alle Indianer des gesuchten Stammes zu töten.

¹⁷⁰ vgl. Seeßlen 2011: S. 111

¹⁷¹ Deutscher Verleihtitel für *The Searchers* ist *Der Schwarze Falke*

Der Filmkritiker Roger Ebert erkennt noch eine Gemeinsamkeit der beiden Helden und fügt noch einen dritten Helden mit der gleichen Gemeinsamkeit hinzu, Travis aus Martin Scorseses *Taxi Driver*: Alle drei Helden wollen Frauen aus sexuellen Abhängigkeiten befreien.¹⁷²

5.2 Road Movie

Wenders leiht sich vom Road Movie natürlich das Thema des Reisens. In *Paris, Texas* bricht Travis auf, um seine Identität zurückzuerlangen. Neben seiner eigenen Sprache, kann er sich auch nicht an seine Vergangenheit erinnern. Je mehr er darüber erfährt, desto mehr wird ihm bewusst, wie viel Schuld er auf sich geladen hat. Travis findet seine Identität, in dem er versucht seine Familie wieder zusammenzuführen, lernt aber über sich selbst, dass er nicht gut für die Familie ist und verlässt diese daraufhin. Travis äußere Reise beeinflusst seine innere Reise. Je weiter die Reise geht, desto mehr entwickelt er sich in seinem Inneren weiter. Insofern hat *Paris, Texas* Elemente eines Identitätssuchenden Road Movie.

Die Suche nach der Identität ist ein häufiges Thema der Filmemacher des „Jungen Deutschen Films“. Eine Suche nach einer kulturellen Identität im „Kulturloch“, des Nachkriegsdeutschlands hatte Priorität für die „Jungfilmer“. Auch über den „Jungen Deutschen Film“ hinaus hat Wenders das Thema mitgenommen und in die meisten seiner Filme eingebaut.

Auf den Straßen, in den Landschaften und in den Städten von *Paris, Texas* schwingt die Bildsprache und das Gefühl von Freiheit und dem amerikanischen Traum mit, auch wenn dieser dann kritisch hinterfragt wird.

Das Genre Road Movie ist so weit gefasst, dass es unter seinem Dach verschiedene andere Genres beherbergen kann, z. B. Gangsterfilme, Rennfilme oder Actionfilme. Wenders entleiht sich dieses Prinzip auch bei *Paris, Texas* mit Elementen des Melodrams und des Western zum Road Movie.

¹⁷² Ebert, Roger: *Paris, Texas. Great Movie*, 08.12.2002, in: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-paris-texas-1984> (Zugriff am 06.06.2017)

5.3 Melodram

Wenders lässt das Publikum über lange Zeit in *Paris, Texas* nicht Mitleiden, einem wichtigen Genremerkmal des Melodrams, welches nicht durchgeführt wird, sondern zeigt eher objektiv dargestellte Szenen, zu denen sich das Publikum seine Gedanken machen soll.

Gegen Ende des Films, bei der emotionalen Aussprache zwischen Travis und Jane wird klar, dass hier große unerfüllte Sehnsüchte am Werk sind. Damit die beiden wieder zusammenkommen, müssten sie große Widerstände überwinden. Im Gegensatz zu einem klassischen Melodram arbeitet bei *Paris, Texas* nicht die äußere Handlung gegen ihr Liebesglück, sondern die innere Gedankenwelt der Figuren.

Für Travis wird die Entscheidung nach der Aussprache klar, er kann sich mit Jane versöhnen, wenn er sie mit Hunter wieder zusammenführt, aber ein Happy End für die Beziehung der beiden wird es nicht geben. Er wählt selbstbestimmt wieder den Weg als einsamer Wanderer.

Dadurch, dass die „Backstory Wound“ über weite Teile des Films nicht angesprochen wird, werden auch keine klaren Emotionen gezeigt, mit denen das Publikum, wie in einem Melodram üblich, mitfühlen könnte.

Ein großer Teil der zerstörerischen Kraft ihrer Sehnsucht liegt in der Vorgeschichte der Beiden: Durch seine starke Eifersucht, hat Travis seine Beziehung zu Jane und seine Familie zerstört.

Nicht ungewöhnlich für ein typisches Melodram ist das Ausbleiben eines klassischen Happy Ends, wie in *Paris, Texas*.

5.4 Ist *Paris, Texas* ein postmoderner Film?

Wenders Aufgreifen von verschiedenen Genres (Melodram, Western, Road Movie) und das Zitieren anderer Filme (*The Searchers*) legt den Umstand nahe, dass Wenders zu den postmodernen Filmemachern gezählt werden kann.

Auffällig ist, dass er tradierte Erzählformen aufgreift und die dahinterliegende Ideologie kritisch hinterfragt. Bei *Paris, Texas* enttarnt er den amerikanischen Traum als längst überholt von der Gesellschaft. Einzelne alte Figuren hängen immer noch an ihm, werden dadurch aber nur enttäuscht, wenn sie nicht ihre Vorstellungen anpassen.

Für Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler ist Wenders „mit *Paris, Texas* die Vereinigung der Tugenden des europäischen und des amerikanischen Kinos gelungen, des Intellekts und der Sinnlichkeit.“¹⁷³ Die Verbindung von europäischen und amerikanischen Kino führt zu einer neuen Darstellungsform. Neue Darstellungsformen sind ein Merkmal für postmoderne Filme. Ungewöhnlich ist auch der lange Zeitraum in dem der Protagonist kein Wort spricht. Erst nach mehr als zwanzig Minuten hören wir die ersten Worte von Travis.

Wenders als ursprünglich bildender Künstler könnte vielleicht auch keine Grenzen zwischen der Hochkultur und der Popkultur ziehen. Jedoch sind keine besonderen intertextuellen Bezüge zu anderen Medien in *Paris, Texas* zu erkennen. Darüber hinaus verzichtet Wenders auf spektakuläre Inszenierungen, seine Einstellungen bleiben lange stehen und schlagen eher leisere Töne an.

Wenders fordert auch kein postmodernes Publikum für seine Filme. Eine allumfassende Medienbildung ist nicht notwendig. Er verlangt vom Publikum ein genaues Zuschauen. Über das Gesehene soll eine eigene Meinung gebildet werden.

Eine der wenigen auffälligen Doppelcodierung in *Paris, Texas* in der Konfrontation zwischen Travis und Jane statt. Als sie im Gespräch miteinander für einen kurzen Moment wieder auf einer Ebene sind, eine gemeinsame Beziehung wieder möglich erscheint, ist das Spiegelbild von Jane im Einwegspiegel durch die Position der Kamera so platziert, dass sie exakt Travis Gesicht damit überdeckt.

¹⁷³ Pflaum / Prinzler 1992: S. 45

6 Schlussbetrachtungen

„[Paris, Texas is] the application of a European sensibility to an American milieu“¹⁷⁴

Mit Paris, Texas legt Wenders seine europäische Sensibilität auf eine amerikanische Umgebung und ein amerikanisches Thema. Amerikanische Genres haben Wenders schon immer interessiert und er hat Elemente davon in seinen Filmen verwendet. Der amerikanische Traum als kultureller Ersatz der eigenen fehlenden deutschen Kultur war auch immer Gegenstand seiner Betrachtungen.

Paris, Texas nimmt aber in seinem Werk eine Sonderstellung ein, weil er nicht, wie in vorigen Filme, die amerikanischen Themen auf deutsche Verhältnisse anpasst, sondern seine Geschichte in den USA spielen lässt. Die beeindruckenden Panoramen der texanischen Wüste treffen auf eine europäische Variante des Road Movies und Westerns. Neu für Wenders sind die großen Gefühlsausbrüche am Ende des Films. Jedoch ist nicht zu vergessen, dass Wenders die Geschichte zusammen mit Sam Shepard entwickelt hatte, der auch das Drehbuch verfasste. Der Einfluss Shepards auf Wenders kann vorhanden sein, ist aber nicht klar erkennbar.

An der Oberfläche ist *Paris, Texas* Road Movie, Western und Melodram, aber darunter ein vielschichtiger Autorenfilm, der Motive aller dieser Genres aufgreift und für sich umdeutet. Typische Stilmittel von Wenders sind klar zu erkennen: z. B. lange Einstellungen, der Protagonist ist ein einsamer Mann und Filmhandlung ist eine Reise.

Bei Wenders ist immer eine Faszination für die USA zu erkennen, die er im gleichen Atemzug aber wieder kritisch hinterfragt. Dieser Gegensatz zeichnet Wenders Werk aus.

Mit *Paris, Texas* ist Wenders kein postmoderner Filmemacher. Verschiedene Merkmale des postmodernen Filmes sind vorhanden, jedoch rechtfertigen die noch nicht die Zuordnung, da Wenders Intentionen sich nicht komplett mit den Intentionen der postmodernen Filmemacher decken. Der größte Unterschied zwischen den Beiden wird in der Wahl des Publikums offensichtlich: Wenders Publikum muss nicht allmedial bewandert sein. Er fordert vom Publikum nur besondere Aufmerksamkeit und dass sie das Gesehene auf sich wirken lassen und darüber reflektieren.

¹⁷⁴ Dowd, A. A.: Wim Wenders' Paris, Texas is less about America than „America“, 10.04.2014, in: A. V. Club <http://www.avclub.com/article/wim-wenders-paris-texas-less-about-america-america-203188> (Zugriff am 06.06.2017)

Literaturverzeichnis

Monografien:

BRINGEZU, Marek: Filmverlag der Autoren. Edition, Kinowelt Home Entertainment, Leipzig 2009

BROMBACH, Ilka: Eine offene Geschichte des Kinos, Verlag Vorwerk 8, Berlin 2014

BUCHKA, Peter: Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme, erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985

COOK, Roger F. / GEMÜNDEN, Gerd (Hrsg.): The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition, Wayne State University Press, Detroit (USA) 1997

DEEKEN, Annette: Reisefilme. Ästhetik und Geschichte, Gardez! Verlag, Remscheid 2004

EISSEL, Anna Katharina: Erfahrung neuer Horizonte. Reise und Wahrnehmung in Filmen von Wim Wenders, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2007

FRENCH, Karl: Kunst von Filmregisseuren, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2005

GRAF, Alexander: the cinema of Wim Wenders. the celluloid highway, Wallflower Press, London (GB) 2002

GROB, Norbert: Wenders. Edition Filme, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1991

KIEFER, Bernd / GROB, Norbert (Hrsg.): Filmgenres Western, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2003

KOEBNER, Thomas / FELIX, Jürgen: Filmgenres Melodram und Liebeskomödie, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007

KÜNZEL, Uwe: Wim Wenders. Ein Filmbuch, 3. erweiterte Auflage, Dreisam-Verlag, Freiburg i. Br. 1989

LEV, Peter: The Euro-American Cinema, University of Texas Press, Austin (USA) 1993

PFLAUM, Hans Günther / PRINZLER, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart, erweiterte Neuauflage, Inter Nationes, Bonn 1992

SEESSLEN, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films, Schüren Verlag, Marburg 2011

WIEDLEROITHER, Uwe: Filmprogramm 117. Paris, Texas, Verlag Uwe Wiedlerother, Stuttgart 1984

Sammelbände:

COHAN, Steven / HARK, Ina Rae: Introduction, in: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hrsg.): The Road Movie Book, Routledge, London (GB) 1997, S. 1 – 14

GROB, Norbert / KIEFER, Bernd: Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague, in: Grob, Norbert u. a. (Hrsg.): Nouvelle Vague, Bender Verlag, Mainz 2006, S. 8 – 27

GROB, Norbert / KLEIN, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs, in: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies, Bender Verlag, Mainz 2006, S. 8 – 20

HASENBERG, Peter: Das Kreuz am Rande des Weges – Religion und Spiritualität im deutschen Film der letzten zwei Jahrzehnte, in: Kuhn, Michael u. a. (Hrsg.): Hinter den Augen ein eigenes Bild. Film und Spiritualität, Benziger Verlag, Zürich (CH) 1991, S. 161 – 184

KOLDITZ, Stefan: Kommentierte Filmografie, in: Grafe, Frieda u.a. (Hrsg.): Wim Wenders. Reihe Film 44, Carl Hanser Verlag, München 1992, S. 103-314

STUTTERHEIM, Kerstin: Vorspann: Postmodernes Kino – ein Umriss, in: Stutterheim, Kerstin (Hrsg.): Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs *Inland Empire* und Bennett Millers *Capote*, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2011, S. 11 – 22

TÖTEBERG, Michael: Back to the US of A. Das Bild Amerikas in den neuen Filmen von Wim Wenders, in: Behrens, Volker (Hrsg.): Man Of Plenty. Wim Wenders, Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 23-37

Websites:

ALLARY, Mathias: Melodrama, in: Allary, Mathias (Hrsg.): Movie-College Filmschule, Allary Film, TV & Media, München o. J., in: <http://www.movie-college.de/melodrama/film-schule/filmtheorie/melodrama> (Zugriff am 06.06.2017)

BRUNNER, Philipp: Postmoderne, in: Wulff, Hans Jürgen (Hrsg.): Lexikon der Filmbe-griffe, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel 2012, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2616> (Zugriff am 06.06.2017)

D'ANGELO, Mike: Criterion offers a loose trilogy from Wim Wenders, king of the road movie, in: Modell, Josh (Hrsg.): DVD review, A. V. Club, Chicago (USA) 28.05.2016, in: <http://www.avclub.com/review/criterion-offers-loose-trilogy-wim-wenders-king-ro-237372> (Zugriff am 06.06.2017)

DAVIS, Edward: Wim Wenders Discusses Painful 'Hammett' Collaboration With Coppola, Friendship With Nicholas Ray, 22.10.2011, in: IndieWire, <http://www.indie-wire.com/2011/10/wim-wenders-discusses-painful-hammett-collaboration-with-coppola-friendship-with-nicholas-ray-115638/> (Zugriff am 06.06.2017)

DOWD, A. A.: Wim Wenders' Paris, Texas is less about America than „America“, 10.04.2014, in: A. V. Club <http://www.avclub.com/article/wim-wenders-paris-texas-less-about-america-america-203188> (Zugriff am 06.06.2017)

EBERT, Roger: Paris, Texas. Great Movie, 08.12.2002, in: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-paris-texas-1984> (Zugriff am 06.06.2017)

EMCKE, Carolin: Traum weiter, Amerika, in: Zeit Online, aus der Zeit Nr. 43/2012, 18.10.2012, <http://www.zeit.de/2012/43/Amerikanischer-Traum-Reportage-USA/komplettansicht> (Zugriff am 06.06.2017)

VOGELMANN, Daniel: Nouvelle Vague, in: Allary, Mathias (Hrsg.): Movie-College Film-schule, Allary Film, TV & Media, München o. J., in: <http://www.movie-college.de/nou-velle-vague/film-schule/filmtheorie/filmgeschichte/nouvelle-vague> (Zugriff am 06.06.2017)

o. A.: Box office / business for Paris, Texas (1984), IMDb, o. J., in: http://www.imdb.com/title/tt0087884/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff am 06.06.2017)

o. A.: Box office / business for The American Friend (1977), IMDb, o. J., in: http://www.imdb.com/title/tt0075675/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff am 06.06.2017)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname